الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري- قسنطينة

كلية الآداب واللغات **قسم اللغة العربية وآدابها**

عنوان المذكرة

باريس في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية
- رواية مالك حداد "سأهبك غزالة" أنموذجا-

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل
شهادة الماستر

إعـداد: **إشراف الدكتورة:**

بوجمعة بلقليل **ليلى جباري**

شعبة: الأدب العربي **تخصص: الآداب الأجنبية والأدب المقارن**

ماي 2011

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـداء:

- إلى من أذلَّ لغةً، وأذلته أخرى، فطفق يلتمس عزّته في الصمت.
- إلى جماعتي، وكيف أنهم قرأوا عليَّ آيات من الذكر الحكيم، بعد أن قرأوا على كفي السعد، ولم يكونوا منجمين.
- إلى شرذمةٍ من الناس، مررتُ عليهم، فقال قائلهم :
- يا هذا إنك أعزل
- فقلتُ

بلى...

- وأكملتُ السير
- إلى نصفي الذي سلب مني الثلثين، فشاطرته الثلث الباقي كي يرضى..
- إلى من يتقن لغةَ الإطارات، بل ويجزم أنها لا تكذب.
- إلى من رفع رأسه تواضعا فعدَّه القوم (تكبرا).
- إلى ذلك العاقل الذي سألته عن المجد، فقال بأن المتنبي لم يكن نبيا، وكنتُ أقسمتُ حينذاك أنه مجنون حقا وصدقا.
- إلى الفقيد العزيز الغائب الحاضر "حسام الدين قرطاس" وقد صمم ذات موت أن يُحيي ليلةَ أصدقائه بالمراجعة على أن الامتحان سوف يكون .. بحسب القدر، وما يجود به الفؤاد.

مقدمة

من خلال استقرائنا لمسار الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، على مستويي الشكل والمضمون، يتبيّن لنا ما يحمله هذا الجنس من خصائص يمكن أن تكون فريدة على المستوى العربي، لتفرّد الظروف التي صحبت ظهورها وتطوّرها.

وإذا كان للاستعمار الفرنسي علاقة مباشرة بظهور هذا الفن، وكذا تطوّره في مراحله الأولى؛ حيث إن المرحلة السابقة للثورة قد شهدت حركة أدبية قادها مجموعة من الأدباء الأوربيين مواليد الجزائر، على رأسهم "ألبير كامو"، وسُمّيت باسم "مدرسة الجزائر" وتأثر بها الكثير من الروائيين الجزائريين، خاصّة من روائيي الجيل المؤسّس، أمثال مولود فرعون، ومولود معمري، فإن ذلك قد خلق علاقة خفيّة ولاإرادية بين هؤلاء الروائيين وهذا البلد الذي يتكلّمون لغته. وقد حفّزنا هذا الوضع على البحث في نظرة الروائيين الجزائريين إلى هذه المدينة، وهي التي تمثّل أولا وقبل كلّ شيء عاصمة الدولة المستعمِرة التي حاربها الجزائريون بأقلامهم، أما التحفيز الثاني فقد كان ينطلق من مسلّمة أن باريس كانت أهم مقرّ- إنْ دائما أو مؤقّتا- بالنسبة للغالبية العظمى من الروائيين الجزائريين باللغة الفرنسية، ما جعلهم أكثر قدرة ودقّة في وصفها، ومن خلال هذه العلاقة التشابكيّة الجدلية بين الروائيين الجزائريين وهذه المدينة، يطرح السؤال المرتبط بهذه العلاقة نفسه بإلحاح: كيف نظر الروائيون الجزائريون باللسان الفرنسي إلى هذه المدينة؟ ويجرّنا هذا السؤال إلى أسئلة جزئية أخرى: ما هي مبررات وأسباب هذه النظرة؟ وهل انطلق روائيونا من كون هذه المدينة موطنا للجمال والحضارة والفنون، أم من كونها عاصمة للاستعمار الغشيم الذي قضى على كل ما هو جميل؟ وبزوال هذه الأسباب (الاستعمار) هل تغيّرت النظرة إلى هذه المدينة؟ وبعبارة أخرى: هل ساهمت الظروف المستجدّة في إرجاع صورة هذه المدينة إلى معادلها المادي، أم أنها كرّست الانطباع النفسي الذي طالما لفّها هؤلاء الروائيون به ؟

إن الهدف من هذه الدراسة يتلخص في محاولـة ضبط هذه النظرة، ولملمة أطرافها من أجل الخروج بصيغة تضمن احتواء كل هذه النصوص المتعاقبة على السلّم الزمني، ولو أن هذه الصيغة تبقى غير نهائية، وقابلة للتغيّر في أي لحظة تاريخية.

ومن أجل هذا الهدف، اتبعنا المنهج التاريخي في بداية الفصل الأول عند حديثنا عن (باريس المدينة)، بينما استعمالنا المنهج التحليلي الوصفي أثناء مناقشتنا لصورة هذه المدينة في أعمال مجموعة من الروائيين الجزائريين عبر مختلف الحقب، أما في الفصل التطبيقي فقد اعتمدنا منهج التقاطبات الدلالية (منهج الثنائيات التقابلية) في تحليلنا للرواية النموذج.

وهكذا انقسمت الدراسة وفق هذا المنهج إلى مدخل وفصلين:

تناولنا في المدخل مفهوم علم الصورة (الصورولوجيا)، الذي هو فرع من فروع الأدب المقارن، وذكرنا بداياته الأولى، والآراء التي تنازعته، بين معارض لإدخاله ضمن مجال الأدب المقارن، ومدافع عنه، مع بسط أدلة كل فريق، وموضحين بعض النقاط التي كانت سببا في عدم ثبوت هذا العلم، وتداخله مع الكثير من العلوم الإنسانية الأخرى.

أما الفصل الأول فقد جعلناه على ثلاثة مباحث، أحطنا في المبحث الأول منه بمدينة باريس تاريخيا، ذاكرين موقعها، وتاريخ نشأتها، وأهم معالمها، وكذلك آراء الرحالة العرب فيها، وهذا من أجل أن نبيّن قيمتها المدنية، والحضارية تساعد القارئ على أخذ فكرة مبدئية على الأقل، عن هذه المدينة يسترشد بها طوال البحث، وتمكّنه من تبيّن آراء الروائيين، والفصل بين ما هو حقيقية مقررة تفرضها طبيعة هذه المدينة، كما هي في الواقع، وبين ما تنقله إلينا الروايات الجزائرية عنها. أما المبحث الثاني، فقد تناولنا من خلاله الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، وكيف أنها فرضت علينا اختيارها بدل الرواية المكتوبة بالعربية، انطلاقا من الخصائص التي تنفرد بها، وذكرنا من هذه الخصائص خاصيّتين: تمثّلت الأولى في الأسبقية الزمنية للرواية المكتوبة بالفرنسية، ومن خلال هذه الأسبقية يكون المجال أوسع، ما يتيح لنا دراسة صورة باريس بصفة أشمل، خاصة إذا علمنا أن البداية الحقيقية للرواية المكتوبة بالعربية في الجزائر لم تظهر إلا في أوائل السبعينات، أما الخاصية الثانية، فتمثّلت في طبيعة المواضيع المتناولة؛ إذْ إنّنا

وجدنا أن الرواية المكتوبة بالفرنسية أكثر إلماما بصورة هذه المدينة، وأكثر ذكرا لها، بدليل أن الكثير من الروايات وقعت أحداثها هناك. وكان المبحث الثالث تحليلا لصورة المدينة عبر عدّة نماذج قدّرنا أنها تعكس الفترات التي احتوتها، وقسّمنا هذا المبحث بدوره أربعة عناصر، شكّلت الثلاثة الأولى منها المراحل الزمنية الثلاثة التي كانت كالتالي: المرحلة الأولى (1950-1962)، المرحلة الثانية (1963-1983)، المرحلة الثالثة (1984-2009)، أما العنصر الرابع فقد خصصناه لفئة الروائيين الذين يعيشون في فرنسا، وهم أبناء مهاجري الجيل الأول، أو ما يسمى باسم "البور Les beurs".

وأفردنا الفصل الثاني لتحليل رواية "سأهبك غزالة Je t'offrirai une gazelle" للروائي مالك حداد، وفيه ذكرنا باختصار أسلوب مالك حداد، ثمّ ألقينا في المبحث الأول نظرة عامة على مفهوم الفضاء الروائي بصفته مفهوما مهما خلال تحليلنا، وتناولنا في المبحث الثاني أهم شخصيات المدينة، أمّا المبحث الثالث، فقد عرضنا فيه لمنهج البحث (منهج الثنائيات التقابلية)، واستخرجنا على أساسه أربع ثنائيات قمنا بدراستها.

وختمنا البحث بخاتمة كانت حوصلة لكل ما تناولناه في العرض، وذكرنا فيها النتائج المتوصل إليها، وأجبنا على الإشكالية البحث.

ولم يكن بإمكاننا أن نكمل هذا البحث، ولا حتى أن نسير فيه خطوة واحدة، لولا استعانتنا بمجموعة من المراجع التي أنارت لنا السبيل نذكر منها خاصة كتاب "تطوّر الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)" لعايدة بامية أديب، وكذلك كتاب "بنية الشكل الروائي" للناقد "حميد لحميداني".

وكما لا يخلو بحث من الاسترشاد بالمراجع، فإنه لا يخلو أيضا من مجابهة الصعوبات التي ليست في الحقيقة إلا أعذارا تقوم مقام الاعتراف غالبا، ولهذا نقول أن أكبر صعوبة تواجه الباحث هي نفسُهُ التي تفرض أو تفترض تهاونه وكسله في مرات عديدة، ورغم ذلك، نعتبر أن عامل الزمن كان هو الصعوبة الأكبر التي واجهتنا خلال بحثنا هذا.

مقدمــــــة:

وانطلاقا من مقولة أنه "لا ينكر الفضل إلاّ جحد"، لا يسعنا في هذا المقام، إلا أن نقدّم شكرا خاصا للأستاذة المشرفة الأستاذة "ليلى جباري" التي تعبنا في سؤالها، ولم تتعب هي من إجابتنا، والتي كانت لنا ملجأ نحتمي إليه عند كل صعوبة، على أن نفسها كانت رحْبة إلى درجة أنها استوعبت كلّ الطلبة الذين تشرف عليهم، وأجهدتْ نفسها في سبيل مساعدتهم.

مدخل

تعتبر العلاقات التي تربط بين الأمم منذ القديم أمراً طبيعيا، وفي أحيان كثيرة ضروريا من أجل التطور الذي تنشده هذه الأمم، وغالبا ما يكون لهذه الروابط دور عكسي يتمثل في المساهمة في ضعف أو زوال أمم تخلفها على القمة أمم أخرى، لا تلبث أن تضعف هي الأخرى على سنة التسلسل التاريخي للتطور البشري منذ الأزل، ومن المهم هنا أن نبين أن أهم هذه العلاقات التواصلية كانت تقوم بفعل الجوارية، أو التجارة، أو العقيدة، وكان لهذه العلاقات تأثير واضح في مدى معرفة أمة ما بدرجة تطورها أو تخلفها مقارنة بما هو عليه الطرف الآخر، ومن هذه العلاقات التي يمكن أن نسميها "سلمية"، انبثقت علاقات أخرى أكثر عنفا، تمثلت أساسا في أشكال الاستعمار المختلفة، والتي تتلخص في محاولة فرض قوانين "الأنا" على" الآخر"، وتطويعه وبالتالي توسيع دائرة "الأنا"على حساب الآخرين .

وتطورت مع الزمن أشكال أخرى من العلاقات " الصراعية" المبنية على محاولة معرفة الآخر بدقة لمواجهته بالطرق الناجعة، وظهرت معها أفكار ربما كان أهمها ما يسمى"صراع الحضارات"من خلال تسويق صورة "الأنا" المزدهرة والمتفتحة والمتطورة إلى "الآخر" المتخلف، وقسم العالم على هذا الاعتبار إلى عالم أول مؤثر ومتحكم، وعالم ثالث متأثر يحاول تطوير نفسه عن طريق محاكاة النماذج المتطورة.

لكننا إذا رجعنا إلى موضوع معرفة الآخر التي يفترض أن تكون دقيقة وصادقة، لأن معرفة المنافس أو العدو أمر ضروري للتغلب عليه، نجد أن هذه المعرفة تقتصر على الطبقة الحاكمة التي تدير الصراع، لأنها تعتمد ـ في سبيل معرفتها للآخرـ على وسائل متطورة ودقيقة، كالدراسات المعمقة والإحصاءات وغيرها، أما الطبقة المحكومة، أو طبقة الشعب، فأن معرفتها بهذا الآخر غالبا ما تكون قاصرة، لقصر الوسائل التي تعتمدها ونسبيتها، ومن أهم هذه الوسائل التي تقوم بعملية التوصيل نذكر: الترجمة، الرحلات، الصحافة ... ، وسنقتصر على الوسيلتين الأولتين كمثال نظراً لأهميتهما وشيوعهما.

فإذا تكلمنا عن الترجمة نجد أن هذه الوسيلة ـ رغم أهميتها ودورها ـ لا تكون صادقة في كل الحالات، لأن الكتب المترجمة لا تعبر بالضرورة على ما هو حاصل حقا في بلد المترجم عنه؛ فقد يكون هذا الكاتب المترجَم له محسوبا على السلطة الحاكمة في بلده، ومنه لا يمكن أن نجد فيه نقدا للسلطة، أو إنقاصا من قيمتها، بل نجده يزيِّن صورة البلد، ويمدح التطور والتقدم الذي يسير نحوه، ويعدد الإيجابيات ويتناسى قدر الإمكان ما يحدث فيه من مشاكل، وهذا لتبرير استمرارية النظام الحاكم، كما قد يكون الكتاب المترجَم عكس ذلك ، فيذكر سلبيات المجتمع دون إيجابياته، باختصار فإن هذه الكتب تخضع لأهواء كاتبيها، كما يكون اختيار الكتب التي تترجم اختيارا فرديا لا يخلو من أهواء شخصية أو مطامع معينة.

أما الوسيلة المهمة الأخرى لانتقال صورة شعوب معينة إلى شعوب أخرى، فهي الكتب التي يكتبها "الرحالة"، والأخبار التي ينقلونها من خلال رؤيتهم للبلدان التي يسافرون إليها، وهو ما يسمى "أدب الرَّحلات"، وهذا أيضا لا يخلو من طابع الذاتية، ذلك أنهم « هم الذين يؤولون هذه المشاهد ويشرحونها بما يتفق وميولهم»[1]، وهذا ما يؤدي إلى نقل صورة مزيفة عن البلاد التي كانوا فيها، وقد أشار "تودوروف T.Todorov" إلى هذه النقطة عندما عرض رأي "روسوRousseau " في قضية تعميم الأحكام، أو ما يسميه " الشمولية"، وعرض انتقاده لـ «أنصاف المسافرين التي تستند إليهم هذه المعرفة لأنها قاصرة ومغرضة؛ فبدلا من الآخر، نجد في أغلب الأوقات صورة مشوهة عن الذات «منذ ثلاثمائة أو أربعمائة سنة يطوف سكان أوربا بقية أرجاء العالم، وينشرون دون توقف مجموعات جديدة من الأسفار والروايات، لكني مقتنع بأننا لا نعرف من الناس إلا الأوربيين وحدهم »»[2]؛ فـ"شاتوبريان Chateau Briand" مثلا عندما قام برحلته الشهيرة إلى الشرق، وإلى مصر خاصة، لم يبد إعجابا كبيرا بأهراماتها وآثارها، بل اعتبرها مجرد آثار لحضارات بائدة، وفي المقابل أبدى إعجابه الشديد بما تركته حملة "نابليون Napoleon Bonaparte" على مصر من "إيجابيات"، وهذا ما ينطبق على الكثير من الرّحالة، كونهم يحبون

[1] - محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، ،القاهرة ،مصر، ط8، 2007، ص331.
[2] - تودوروف (تزفيتان): نحن والآخرون، تر: ربى حمود، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 1998، ص27. نقلا عن: روسو، في الحاشية العاشرة من "خطاب عن أصل عدم المساواة"، ص212.

التباهي والتماهي، من خلال مدح الذات والرفع من قيمتها على حساب قيمة الآخر وقدره، وتتجلى هذه الصور أكثر ما تتجلى في النصوص الأدبية لسببين رئيسين :

أولهما: قدرة النصوص الأدبية، وبصفة خاصة جنس الرواية على دقة الوصف وتشعبه إلى زوايا قد يغفلها أو يتجاهلها الباحثون، كما أن الرواية «تعتبر الشكل الجامع للكثير من التأثيرات نتيجة لحجمها أولا، ولتمتعها بإمكانيات كثيرة ـ كالسرد والوصف والتحليل ـ مما يمكنها من عرض أوضح الصور»[1].

ثانيهما: قدرة الأدب على الانتشار، واستيعاب أكبر قدر من الجمهور انطلاقا من مقوماته الفنية والجمالية، عكس الكتابات الأخرى التي عادة ما تكون جافة ومباشرة في نقلها للأفكار، ووصفها للصور.

ولأهمية هذه الوسيلة في نقل الصور، ظهر علم يُعنى بدراسة هذا النوع من الأدب، ويدعى هذا العلم "علم الصورة "، أو "الصورولوجيا IMAGOLOGIE"، والذي هو «أحدث ميدان من ميادين البحث في الأدب المقارن، لا ترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من نحو ثلاثين عاما»[2][*]، وعلة دخول هذا العلم دائرة الأدب المقارن هو عنايته بدراسة علاقات التأثير والتأثر التي تتكون على أساسها هذه الصور.

ورغم اللغط الكبير الذي صاحب نسبة هذا العلم إلى مجال الدرس المقارن، إلا أن هناك الكثير ممّن دافعوا عن صحة اِنتمائه إلى هذا المجال، ومن بين هؤلاء نجد «"غي ميشو Guy Michaud" الذي أشرف على العديد من الرسائل في هذا الموضوع(...) ونفس الرأي نجده عند" كلود بيشواClaude Pichois"، و"أندري روسو André Rousseau"، أمّا "سيمون جون Simon Jeune" ، فيوضح علاقة صورة الشعوب بالأدب المقارن أكثر من سابقيه فيقول:"التأثير الذي سنتحدث عنه مختلف، ورغم وقوعه دوما في الأدباء فقط، فإنه

[1] ـعبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص69.

[2] ـ محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، مرجع سابق، ص331.

[*] ـ مع العلم أن غنيمي هلال أصدر كتابه هذا عام 1962.

ليس من نفس النوع، فلم يعد ثمة عمل أدبي يحدث تأثيرا، بل شعب بأكمله ،البلد كله يحدث التأثير، وأدباء شعب آخر يتلقون الصورة أو الظل"»[1]

ومن هذا نستنتج أن علم الصورة لا يدرس إلا الآثار الأدبية، حيث يتعمق الدارس في طرق التعبير الفنية للكاتب عن هذه الصور، وكيف أنه وصف ما شاهد أو سمع أو قرأ عن هذا الآخر الذي بصدد نقل صورته أو "ظلّه"، ولكن هذا النقل «لا يتم أبدا كالصورة الفوتوغرافية »[2] التي تتميز بمطابقتها للأصل، وهذا ما جعل "دانييل هنري باجو D.H.Pageaux" يعرف الصورة على أنها « تقديم عناصر ماثلة في ذهن (الكاتب أو الجماعة)، والتي تحل محل عنصر أصلي غائب (الأجنبي) »[3]، وهذا ما يحتِّم على الباحث في هذا المجال الاهتمام بكيفية التعبير الفني والأدبي على هذه الصور، أكثر من اهتمامهم بمدى صدقها أو كذبها، لأنه لا يهدف إلى «الوصول إلى الحقيقة، إنما هدفه الكشف عن جمال الصورة أو قبحها، أي عن قيمتها الأدبية »[4].

وفي حديثه عن بدايات انتقال الصور بطريقة فعلية، تكلم "ماريو فرنسوا غويارM.François Guyard" عن الأدباء الفرنسيين الذين اكتشفوا إنجلترا "أدبيا" بطريقة جدِّية خلال القرن الثامن عشر، وذلك من خلال ذهابهم إليها وتحمسهم« لمؤسساتها وحدائقها وشكسبيرها، وظهرت شخصيات بريطانية في الروايات والمسرحيات الفرنسية مثل: كليفلاند، وميلورد إدوارد وسواهما »[5]، كما أتبعتها دراسة أرّخ بها «"غابريال بونو" بداية هذا "الغزو" الأدبي من (1713-1734)»[6].

لكن الكتاب المهم والاستثنائي، والذي لقي صدى كبيرا وانتشارا واسعا في اوربا، هو كتاب "مدام دو ستايلM. De Staël" الموسوم بـ "عن ألمانيا"، الذي يعد بحق الأنموذج لكتاب وضع أساسا من أجل حمل صورة صادقة عن شعب لشعب آخر كان لا يحمل إلا الوهم عن الشعب الأول، وقد كتبت "دوستايل" هذا الكتاب بعد زيارة طويلة إلى ألمانيا،

[1] - عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص63.نقلا عن: Simon Jeune: Littérature générale et Littérature comparée, P49 .
[2] - الأخضر الزاوي: دراسات في الأدب المقارن، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، 1998، ص03.
[3] - دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر: غسّان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، 1997، ص92.
[4] - عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص73.
[5] - ماريو فرنسوا غويار: الأدب المقارن، تر: هنري رغيب، منشورات عويدات، بيروت-فرنسا، ط2، 1988، ص129.
[6] - نفسه، ص129.

مكنتها من الغوص في هذا المجتمع، ومن خلال هذه الزيارة، تجلى لها «مدى سوء الفهم والجهل الذي يعاني منه الفرنسيون لألمانيا رغم الجوار الجغرافي؛ فقد تحقق لها أن الفرنسيين يجهلون أبسط الأمور المتعلقة بالمجتمع والثقافة والأدب والطبيعة في ألمانيا، فرسموا في أذهانهم صورة لشعب فض غير متحضر... »[1]، لكن ريادة هذا الكتاب لا تعدو أن تكون ريادة أدبية؛ أي أنها المدونة التي يعتمد عليها وعلى أمثالها دارس علم الصورة في دراسته للمستويات الفنية والطرق التعبيرية المستعملة لوصف هذه الصور، بينما لم تظهر هذه الدراسات النقدية إلا بعد مرور أكثر من قرن من صدور كتاب "مدام دو ستايل"، ويمكن اعتبار كتاب الكاتب الفرنسي"جورج أسكولي Jorges Ascoli" الموسوم بـ"بريطانيا العظمى أمام الرأي العام الفرنسي في القرن "السابع عشر"، فاتحة الكتب التي اشتهرت في هذا المجال، وفتحت الطريق للكثير من الدراسات، ويمثل هذا الكتاب رسالته التي قدّمها سنة 1930، كما يجب أن نذكر في مجال سردنا لبدايات هذه الدراسات مجهودات "جان ماري كاريه J.M.Carriér" الذي أعطى «دفعة قوية لهذا الميدان سنة 1947 برسالة عنوانها "الكتاب الفرنسيون والسراب الألماني1800-1914 "»[2]، وبعدها توالت الدراسات- خاصة في فرنسا مهد هذا العلم- وتعددت وانتقلت إلى أقطاب كثيرة من العالم، لكنها رغم ذلك لم تتمكن هذه الدراسات من تخليصه من الشوائب المعرفية العالقة به، كما لم توفق في ضبط حدوده ومجاله؛ إذ إنه «لا يوجد فيه منهج علمي مستقر»[3] يمنع تداخله مع بقية العلوم التي تهتم بهذا المجال، وهذا ما دفع "دانييل هنري باجو" إلى تعريف الصورة على أنها «تعبير أدبي أو غير أدبي عن انزياح ذي مغزى بين منظومتين من الواقع الثقافي، إننا نجد مع مفهوم الانزياح، البعد الأجنبي الذي يؤسس كل فكر مقارني، في علم الاجتماع يصبح هذا الانزياح اختلاف طبقات اجتماعية، أو أصول، أو فضاءات جغرافية - ثقافية، وفي علم الإناسة(ما يتعلق بالإنسان) يصبح الانزياح تعارضا بين مجتمعات لها كتابتها وتاريخها، ومجتمعات تسمى(بدائية) »[4]، على أن مصطلح الانزياح الذي ذكره "باجو" في هذا

[1] - ماجدة حمود: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص108.
[2] - عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص64.
[3] - الأخضر الزاوي: دراسات في الأدب المقارن، ص03.
[4] - دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ص91.

التعريف هو أقرب إلى مفهوم "التفاوت"و"الاختلاف" كما يفهم من السياق، خلافا لما يعنيه المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة.

- ما يتوهم أنه من الأدب المقارن وهو ليس كذلك:

لقد كتبت الكثير من الكتب في مجال الصورة، واهتمت بدراسة صور الشعوب تجاه شعوب أخرى، وكانت أوربا- كالعادة- السباقة لمثل هذه الدراسات التي تتناول بصفة خاصة الصورة التي تكونت عند الأوربيين عن الشعوب الأخرى، ومن الكتب المهمة في هذا المجال نخص بالذكر كتاب "تودوروف"المشهور، الذي يحمل عنوان "نحن والآخرون".

تناول "تودوروف" في هذا الكتاب مجموعة من النقاط، تمثلت أساسا في عرض وجهة نظر الأوربيين إلى غيرهم من الشعوب، من خلال مجموعة من الكتاب، ولكن وجهات النظر هذه لم تكن تعبيرات أدبية تحمل خصائص فنية، بل كانت مجموعة من الكتب التي اهتمت بجوانب مختلفة من العلاقات بين الشعوب؛ ففي حديثه عن نزعة التركز على الإثنية، يعرفها "تودوروف" «على أنها المذهب الذي ينص على تنصيب القيم الخاصة بالمجتمع الذي أنتمي إليه كقيم شاملة... »[1]، ثم يورد بعدها تعريف "ليفي ستروس Levi Strauss"(وهو كبير الأثنولوجيين الفرنسيين) للأثنلوجيا على الشكل التالي: «الأثنولوجيا هي دراسة المجتمع ينفذها شخص لا ينتمي إليه»[2]

تناول "تودوروف" أيضا دراسة "مونتين Montaigne" عن "أكلة لحوم البشر"، وهو مقال« مخصص تحديدا لشعوب ذات طباع مختلفة جدا عن طباعنا، وهي شعوب هنود أمريكا»[3]، وقد سرد رأي "مونتين" في هذه القضية دون أن يقدم أبسط تعليق على إجحاف العنوان -على الأقل- في حق هذه الشعوب، ودون أن يبرر النظرة الفوقية لـ"مونتين" تجاهها، كما تحدث عن مبدأ "الشمولية" الذي هو ضد "الإثني"، وعن دور "العروق" في تحديد طبيعة الصور عن الغير، وتحدث عن الكثير من المواضيع التي لا تهم دارس الأدب المقارن في شيء، وحتى عندما يتحدث "تودوروف" عن "شاتوبريان"، فإنه لا يحلل أعماله الأدبية ويدرس من خلالها صورة البلدان التي زارها، بل يعتمد على كتب الرحلات التي

[1] - تودوروف: نحن والآخرون، ص17.
[2] - نفسه، ص98.
[3] - نفسه، ص56.

كتبها "شاتوبريان" كوثائق تاريخية وأنثروبولوجية؛ فيعتمد مثلا كتاب "مذكرات"، وكتاب "بيان رحلة" من جانبه الإخباري لا من جانبه الأدبي، لذا فإن هذا الكتاب وما يشبهه لا يمكن أن تعتبر دراسات في علم الصورة، لأنها تفتقر لأهم شرط يجب توفره، وهو أن يدرس صور الآخر من خلال أدبية الأدب .

وعلى شاكلة هذا الكتاب، ظهرت الكثير من الكتب التي تبحث العلاقة بين "الأنا" و"الآخر" وتدخل ضمن مجالات مختلفة، حيث إنها توهم القارئ أنها كتب في علم الصورة الذي هو فرع من فروع الأدب المقارن، وفي أدبنا العربي نجد مثلا كتاب "جدلية الأنا - الآخر" للكاتب "نجيب الحصادي" الذي تناول فيه مجموعة من القضايا المتعلقة بعلاقة "الأنا" بـ"الآخر"، وأورد فيها تأكيد "دريسكي F.Dritsky"* على مفهومين وجب التمييز بينهما وهما: «"رؤية كذا" و"رؤية أنه كذا"(Seeing X and seeing that it is X)، إنه التمييز في التراث العربي بين الرؤية والبصيرة»[1]، وهذا أثناء تأكيده على وجوب معرفة الآخر معرفة صادقة خالية من الذاتية، لكنه هو الآخر لم يعمد إلى تحليل نصوص أدبية، لذا فإنه يخرج هو أيضا من دائرة بحوث "علم الصورة".

وربما يكون هذا الغموض في مفهوم علم الصورة، هو السبب الذي أدى إلى ظهور الكثير من المعارضين لإدخال هذا العلم مجال الأدب المقارن، يظهر هذا من خلال الانتقادات الكثيرة التي وجهت إليه وكانت هذه الانتقادات تملك « بعض المسوغات إذا أخذنا بعين الاعتبار بعض رسائل الدكتوراه القديمة، أو المقالات التي يظهر فيها بصورة كاريكاتورية سقطات هذا النوع من البحث: قائمة بالموضوعات، تجريد النصوص المقبوسة ودراستها كوثائق، توسع في الاقتباسات، تفسيرات مسهبة، خلط بين مجال الأدب ومجال التاريخ »[2].

ومن بين أبرز المعارضين الذين اجتهدوا في منع دخول هذا العلم مجال الدرس المقارن نجد "رينيه ويليك R.Whilick"، وقد عبر عن ذلك «منذ عام1953 في مقاله السنوي للأدب المقارن، بعد ذلك بعشر سنوات ندد "إيتامبل Etiemble" في كتابه

* - فرد درتسكي صاحب مقال مشهور عنوانه "الإدراك والعقول الأخرى perception and other minds" (المؤلف).
[1] - نجيب الحصادي: جدلية الأنا- الآخر، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 1996، ص58.
[2] - دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ص89.

"Comparaison n'est pas raison"[*]بالدراسات التي تهم المؤرخ و عالم الاجتماع ورجل الدولة، وعلى رأسها دراسة صورة الآخر»[1] .

وفي خضم حديثه عن البدايات الأولى لدراسة صورة الشعوب، تطرق "ماريو فرنسوا غويار" إلى "جورج أسكولي"، معتبرا أن كتابه :"بريطانيا العظمى إزاء الرأي الفرنسي منذ حرب المائة حتى نهاية القرن السادس عشر" الذي صدر العام1927، وأطروحته التي انبثقت من هذا الكتاب والتي عنوانها "بريطانيا العظمى إزاء الرأي العام الفرنسي في القرن السابع عشر" التي ناقشها عام 1930، هما الكتابان اللذان كان لهما الفضل في «أن يفتتحا سلسلة أبحاث جديدة فعلا حول تاريخ الأساطير الوطنية »[2]، ولكنه تساءل بعد ذلك قائلا: «لكن هل هذا فعلا من الأدب المقارن؟»[3]، وهو استفهام إنكاري- كما هو ظاهر- بدليل أنه يعدد بعده أسباب هذا الإنكار معتبرا أن «أبحاث "أسكولي" تاريخية أكثر منها أدبية، وهي إلى ما فيها من استشهادات، ومراجع، ومصادر، تُظهر كيف أن مواضيع "لويس الثالث عشر"و"لويس الرابع عشر"عرفت أثرا في أحداث إنجلترا، ولا تترك أي حادثة في الظل لرحالة أو أي ترجمة لأثر لاهوتي أو سياسي، إنما لم يذكر المؤلف- لأسباب ربما شخصية- أي مرجع فرنسي كبير فيه لإنجلترا أثر ملموس، ولكان الأمر اختلف حكما لو كان درس عصر "بريفو"، و"فولتير"، و"مونتسكيو"، ومعاصريهم؛ ففي القرن السابع عشر ثمة موقف فاضل: المعرفة العلمية بالأحداث والأماكن، والجهل البالغ للنقل الأدبي(...)، لكن مهمة المقارن تبدأ مع النقل الأدبي الذي توحي به الأضواء وتصرفات الدبلوماسيين والصحافيين (...)فيما "أسكولي" - مؤرخ الأدب- لم يكن له أن يراجع كل تلك الآثار التي لا تحمل القيمة والصبغة الأدبيتين(...)ومن هنا إن كتاب"أسكولي"، وإن له قيمة تاريخية، يساعد سلبا على تحديد ميدان العمل المقارن»[4]

[*] - " مقارنة ليست صوابا".
[1] - ماجدة حمود: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، ص81.
[2] - ماريو فرنسوا غويار: الأدب المقارن، ص128.
[3] - نفسه، ص128.
[4] - نفسه، ص128.

إضافة إلى أسكولي تطرق"غويار إلى "رينيه ريمون R. Raimon"، وكتابه" الولايات المتحدة إزاء الرأي الفرنسي(1815-1852)"، واعتبر أن الرجل«كان في دور المؤرخ البحث»[1].

والأكيد أن هذه الانتقادات كانت مع البدايات الأولى لمثل هذه الدراسات، وأمر طبيعي - كما في كل العلوم- أن يولد علم الصورة غير مكتمل في منهجه وحدوده، أما وقد مرّ ما مرّ من الزمن على ولادته، فإن هذه المسوغات تفقد قيمتها، وتصبح مجرد حجج واهية، إذا لم يتم تجاوز تلك الإشكالات والتداخلات، وذلك من خلال ضبط مفهوم هذا العلم، وتحديد مهام دارسيه بدقة.

والمتتبع لمسار هذه الدراسات- منذ البدايات الأولى التي يحتج بها - يتبين له أنها كانت تقوم على أساس إحدى طريقتين، أومن خلال قناتين لا تعدو أولاهما أن تكون جزءا من الثانية. تحوي القناة الأولى الدراسات التي تعتبر جزئية كما سماها "غويار"، والتي تعالج «النظرة إلى بلد من خلال أديب واحد»[2]، وعادة ما تكون هذه النظرة ضيقة، لأنها لا تمثل في الأخير إلا رأي صاحبها، ولا يمكن تعميمها على أصحاب بلد هذا الأديب، ويمكن أن نعتبر أن هذه الدراسات كانت سابقة - تاريخيا - على نظيرتها الأخرى؛ «فهذا "رو" مثلا درس "تين وإنجلترا"(1923)، فعالج مع التأثيرات، الهالة الإنجليزية لدى "تين"، وفي الفصل الأخير، برهن على ديمومة أفكار"تين" في فرنسا(...)وظهرت مقالات عديدة، وكتب معدودة حول مصير أديب أجنبي في أدب وطني، كما مثلا كتاب "ليترس" عام1931 حول"إسبانيا و الاسبان في آثار بلزاك»[3]، وتختلف هذه النظرة عادة بين كاتب وآخر من البلد نفسه، ويكون هذا الاختلاف أحيانا جذريا لطبيعة هذه النظرة الجزئية الزئبقية - كما سبق أن ذكرنا - والتي لا تستقر على حال.

أما القناة الثانية، فهي تحوي دراسات تبدو أكثر ثباتا من سابقتها، وأقرب إلى الموضوعية، وهي ما يمكن أن نسميه دراسات عامة، وتعالج هذه الدراسات «صورة شعب

---

[1] - المرجع السابق، ص128.
[2] - نفسه، ص127.
[3] - نفسه، ص127.

في أدب شعب آخر»[1]، من خلال دراسة أعمال أكبر عدد ممكن من هؤلاء الأدباء، وهذا النوع شائع أكثر من سابقه، وهو أقرب إلى التعبير عن النظرة العامة، لأنها تحاول كشف السمات المشتركة عند أدباء البلد، ومن هذه الدراسات نجد أبحاث "جورج أسكولي" وغيره ممن ذكرنا أغلبهم أثناء حديثنا عن الدراسات المؤسسة لهذا العلم.

ويمكن أن ينضوي تحت هذا المجال تلك الدراسات التي تختص فئة معينة من الأدباء بدراسة صورة ذلك البلد أو الشعب الأجنبي في أدبهم، وتكون هذه الفئة تحمل خصائص مشتركة، كأن يكون هذا الاختصاص على أساس اللغة، أو على أساس الحقبة الزمنية، كما ينضوي تحت المجال نفسه دراسات جزء معين من بلد أجنبي، أو ناحية معينة منه في أدب أو جزء من أدب أدباء بلد آخر، كما هو الحال في بحثنا هذا، والذي يدرس صورة "باريس" في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية .

ويمكننا أن نعتبر أن هذا التقسيم يقوم على أساس جزئية أو كلية الآداب الدارسة والمدروسة، أو ما أسماه "دانييل هنري باجو": «" الثقافة الناظرة"، و" الثقافة المنظورة"»[2]، على أننا نقصد جزءا معينا من الثقافة وهو الأدب.

وهناك تقسيم آخر يقوم على أساس مكانة "الناظر" بالنسبة لـ"المنظور"، أو على أساس التطور والتخلف بين الأنا والآخر، وفي هذه الحالة تسير عملية التأثير والتأثر بين مختلف الشعوب في ثلاث اتجاهات أساسية:

1- الاتجاه الأفقي أو النظرة الأفقية:

وهو اتجاه تكون فيه «عملية التأثير والتأثر متبادلة بين شعبين في مستوى حضاري واحد، أو متقارب على الأقل»[3]، وهذا ما نجده في أغلب الدراسات المؤسِّسة، التي كانت تدرس بصفة واضحة علاقة التأثير والتأثر بين دول أوربا، وخاصة دول أوربا الغربية الكبرى، بالإضافة إلى الولايات المتحدة الأمريكية فيما بعد، والتي هي في المستوى الحضاري نفسه تقريبا مع هذه الدول.

[1] - عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص62.

[2] - ينظر: دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص91.

[3] - عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص70.

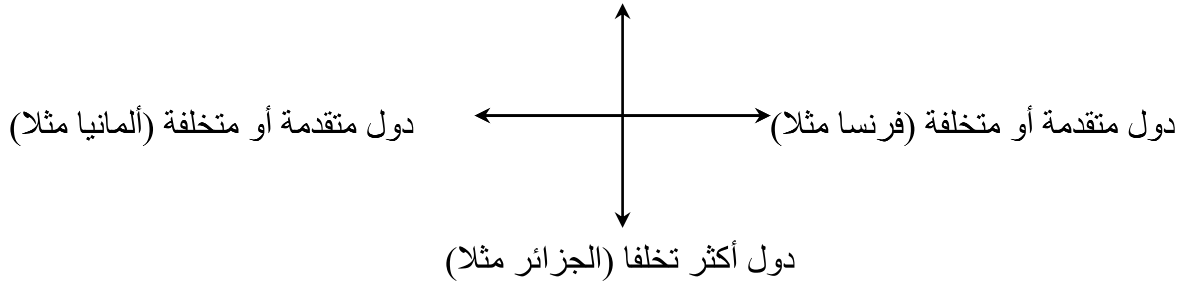
2- الاتجاه الرأسي أو النظرة الرأسية:

وهي أن تكون رتبة "الناظر" أعلى من مرتبة "المنظور"، أو أن تكون هذه النظرة من «مجموعة دول متقدمة تتصور دول متخلفة ضعيفة »[1]، كنظرة دول أوربا مثلا إلى دول العالم الثالث.

3- الاتجاه العكسي أو النظرة العكسية:

وهو عكس سابقه - كما يبين عنوانه- أي أنه يدرس صورة الدول المتقدمة في أدب الدول الضعيفة، وقد اعتبر الدكتور عبد المجيد حنون أن «هذا الاتجاه غير متوفر إلى الآن في دراسات صورة الشعوب»[2]، ويمكن - بناءا على رأيه - أن نعدَّ رسالة الدكتوراه التي قدمها هو، تعتبر أول دراسة تناولت هذا الاتجاه بصفة واضحة، وذلك من خلال دراسته لصورة الفرنسي في الرواية المغربية .

ويمكن أن نمثل الاتجاهات الثلاثة بالشكل التالي:



على أن طرفي المحور الأفقي متساويان في التقدم أو التخلف، باعتبار أن هذا المحور يرتقي وينزلق على المحور العمودي، حسب درجة تقدم الطرفين الذين تحكمهما علاقة المماثلة الحضارية.

كما يمكن للمحور العمودي أن يغيّر طرفيه؛ فالجزائر التي هي في الأسفل، وتمثل التخلف، يمكن أن ترتقي إلى الأعلى، وتخلفها في الأسفل دول أكثر تخلفا منها، كدول إفريقيا السوداء مثلا.

وانطلاقا من مكانة "الناظر" و"المنظور" دائما، تتحدد بصفة كبيرة طبيعة النظرة التي تكون هي الأخرى على ثلاث حالات، يحدَّدُ على ضوئها مدى فهم "الأنا" لـ "الآخر"،

[1] - المرجع السابق، ص70.
[2] - نفسه، ص70.

أو مدى موضوعية النظرة، سماها "دانييل هنري باجو"بـ المواقف الأساسية أو النموذج الرمزي، وتكون هذه المواقف كالتالي:

1- الموقف الأساسي الأول (الهوس):

ويسمى أيضا حالة التشويه الايجابي *، وكما يفهم من لفظة "تشويه"، فإن هذه الحالة تمثل محاولة الأنا تغيير صورة الآخر إلى درجة المبالغة في الرفع من مكانته، بحيث «يعد الواقع الأجنبي، بالنسبة للكاتب أو الجماعة، متفوقا حتما على الثقافة الناظرة، الثقافة الأصلية»[1].

2- الموقف الأساسي الثاني (الرهاب):

ويسمى حالة التشويه السلبي، وهو على عكس الحالة الأولى، حيث يرى الكاتب أو الجماعة أن «الواقع الأجنبي متدن، مقابل تفوق الثقافة الأصلية »[2].

3- الموقف الأساسي الثالث (التسامح):

حيث تكون الرؤية أكثر موضوعية، وأكثر صدقا في التعبير عن الآخر، ويعتبر «التسامح هو الحالة الوحيدة للتبادل الحقيقي »[3].

وتختلف هذه الحالات بحسب معرفتنا بأنفسنا أو جهلنا بها في المقام الأول؛ إذ إنه «بجهلنا لأنفسنا لا نتوصل أبدا لمعرفة الآخرين، وأن معرفة الآخر والذات ما هما إلا أمر واحد»[4].

ويمكن أن تتناسب هذه المواقف الأساسية الثلاثة، مع الاتجاهات الثلاثة لطبيعة النظرة ، ويكون هذا التناسب على المستوى النظري على الأقل؛ فالموقف الأساسي الأول يناسب نظريا الاتجاه العكسي، ويقوم هذا التناسب على مبدأ "الانبهار"، بينما يناسب الموقف الأساسي الثاني الاتجاه الرأسي، والتي تكون النظرة فيه من الأعلى نحو الأسفل، و تقوم على مبدأ "الاحتقار"، وينبغي أن ننبه إلى أن واقع بعض الدول الاجتماعي، والسياسي وغيره

---

* - وهو مصطلح ماجدة حمود في كتابها:مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، ص85.

1 - دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ص107.

2 - نفسه ،ص108.

3 - نفسه ،ص108.

4 - تودوروف: نحن والآخرون، ص26.

«يساعد من يريد أن يشوه على ما يفعل»[1]. أما الموقف الأساسي الثالث فيناسب النظرة الأفقية، والتي ينبغي أن تبنى على مبدأ "الاحترام" نظرا للمكانة المتوازية بين الطرفين.

غير أن هذا كله ـ كما أسلفنا ـ يبقى على المستوى النظري، أما في الجانب العملي، فنلاحظ أن الكثير من هذه التناسبات تنتفي على أرض الواقع؛ فنجد مثلا دولا متخلفة حضاريا ـ نسبيا- كدول أمريكا اللاتينية استطاعت أن تفرض احترامها على الدول المتطورة، وهذا من خلال رقي أدبها، ومنافسته لآداب هذه الدول المتقدمة .

كما أننا نجد أن الكثير من الدول تحاول تشويه صورة دول أخرى تكون معها في المستوى الحضاري نفسه، رغبة في التفوق عليها .

نشير في الأخير أن أكبر عائق يواجه الصورة هو شيوع النمط، لأنه يتيح « التعميم الدائم من الخاص إلى العام، ومن المفرد إلى الجمع»[2]، والذي من أهم ما يتميز به: الرتابة، والثبوت، فهو لذلك قاصر عن معرفة الصور على وجهها الحقيقي.

[1] ـ مجموعة(أحمد فراج، فاروق جويدة وآخرون): خصائص الثقافة العربية الإسلامية، دار السلام للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص199.
[22] ـ دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، ص94.

الفصل الأول :

باريس في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية .

المبحث الأول : باريس المديـــــــــــنة.

المبحث الثاني : الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية.

المبحث الثالث : باريس في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.

المبحث الأول: باريس المدينة

هي عاصمة الجمهورية الفرنسية، وهي أيضا أكبر مدنها، تعدّ«واحدة من أكثر مدن العالم جمالا»[1]، تقع في الجزء الشمالي من البلاد على ضفتي نهر "السين Seine"، ويعود أصل وجودها« إلى ما قبل التاريخ المدوّن»[2].

وهي في الأصل قرية للصيادين السلط (Celtes) قبل أن يحتلها الرومان سنة(52 ق.م)، ومعهم عرفت أول نمو مدني لها على الضفة اليسرى من "السين" بإقامة مباني إدارية، وجاء الشكل الأول لمنشآتهم سواء على الجزيرة (حاليا هي جزيرة المدينة ile de la cité)، أو على الضفة اليسرى لنهر "السين" متشابها تقريبا، لكن كلاًّ منهما توسع في شكل مختلف، وقد أطلقوا على مستعمراتهم في البداية اسم "لوتسيا"، وفيها توج "جوليان" امبراطورا سنة (360م)، وبعد هذا التاريخ أصبحت هذه المدينة تعرف باسم "باريس"[3]، ولكن مصادر أخرى أرجعت أصل التسمية إلى عهد أقدم، حيث إن "باريس" «كانت في عهد "قيصر" القائد الروماني من سنة (101-44 ق.م) تدعى "لوكتيس"، وكان سكانها يُسمون"باريزى"، فكبرت"لوكتيس"هذه شيئا فشيئا على شاطئ نهر "السين"، فاتخذها الملك "كلوتيس" ملك قبيلة "الفرنك"مقرا لملكه»[4].

لقد عانت مدينة باريس كثيرا من جراء توالي هجمات الغزاة من "هون"، و"نورمنديين"، وحلت بها المجاعات والأوبئة مرات عديدة، حتى عهد الملك "فيليب أوغست" في القرن الثاني عشر عندما أحاط بالمدينة صورا لحمايتها، وكانت تعد آنذاك(190 ألف نسمة)، ولم تتزحزح باريس عن مكانتها كعاصمة لفرنسا إلا مرتين في تاريخها، كانت الأولى

---

[1] - الموسوعة العربية العالمية، ج4، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية ط2، 1999، ص81.

[2] - منير البعلبكي: موسوعة المورد العربية، مج1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص190.

[3] - ينظر: مسعود الخوند: الموسوعة التاريخية الجغرافية، ج13، الشركة العالمية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط5، 2005، ص405.

[4] - محمد فريد وجدي: دار معارف القرن العشرين، مج2، دار المعرفة، لبنان، ط7 1971، ص20.

في عهد "شارلمان" الذي اتخذ مدينة "أكسن لاشابيل" عاصمة له، أما الثانية فكانت في عهد "جان دارك" سنة(1429)، عندما تمكنت من دحر الإنجليز، وطردهم من باريس، وساعدت الملك "شارل السابع" على الوصول إلى كاتدرائية مدينة "رانس" التي أصبحت مكانا لاحتفالات تتويج ملوك فرنسا، إلا أن الملك الجديد اختار مدينة "تروا" عاصمة لحكمه، وبقي خلفاؤه يحكمون فرنسا منها لمدة قرن من الزمن، قبل أن يرجعوا إلى باريس، وتصبح منذ ذلك الحين عاصمة فرنسا.[1]

وفي عصر الأنوار الذي تزامن مع حركة المحاكاة للأشكال الكلاسيكية، ظهر التأثر الواضح للعمران في هذه المدينة بهذا النمط، وكان من نتاجها تشييد قصر "فرساي" الفخم الذي انتقلت إليه الحاشية الملكية منذ 1661، وكذلك ظهر التأثر بالنمط نفسه في حدائق "التويلري"، وجادة "الشانزليزيه"، ويمكن أن نعتبر أن القرن التاسع عشر كان مسرحا لأهم التطورات التي طرأت على هذه المدينة في تاريخها[2]؛ ففي هذا القرن بالذات أطلق عليها اسم "مدينة الأنوار"« وذلك لأنها في عام 1828، كانت أول مدينة في أوربا تضاء طرقاتها بمصابيح تعمل بالكيروسين »[3].

1- الموقع:

تقع مدينة باريس على بعد 170كلم إلى الجنوب الشرقي من بحر الشمال، وهي تقع في قلب سهل منخفض خصب التربة مكتظ بالسكان يعرف باسم "حوض باريس"، في حين ينحني نهر "السين" عبر باريس لمسافة 13كلم تقريبا من الشرق إلى الغرب، ويعرف ذلك الجزء الواقع شمالي النهر بالضفة اليمنى حيث توجد المكاتب التي تعج بالأعمال، والمصانع الصغيرة، والمحلات الفاخرة، أما الضفة المقابلة، وهي الضفة اليسرى التي تقع جنوبي النهر، فهي مركز

[1] - ينظر: مسعود الخوند : الموسوعة التاريخية الجغرافية، ص405.
[2] - نفسه، ص407.
[3] - هيئة التحرير: المسلمون في باريس، مجلة نور الإسلام، (تصدرها مؤسسة الإمام الحسين الخيرية الثقافية)، السنة الثانية عشرة، العددان 137-138، كانون الثاني – شباط، 2010م، ص35.

مشهور لحياة الفنانين والطلاب، وقد تم تشييد باريس حسب خرائط تطورت عبر مئات السنين، وتعتبر إحدى جزر "السين"(إيل دو لا سيتي) قلب باريس، وهي الجزيرة التي أقيمت فوقها المدينة كما أسلنا الذكر[1].

2- معالمها:

تشتهر باريس « بمعالم المباني التاريخية، والمتاحف، والمسارح، والفنادق، والمطاعم، والمرافق السياحية»[2]، المشهورة عالميا، وهذه أهم المعالم:

1- برج إيفل: مبنى معدني ،وهو أشهر معالم باريس ،يقع عند الطرف الشمالي، «قام بتصميمه المهندس الفرنسي "غوستاف إيفل" في عام1889، حيث قدّم التصميم لمسابقة خاصة لأجمل نصب تذكاري، وأحرز بالفعل المركز الأول، يبلغ ارتفاع "برج إيفل" 300م، وقد استغرق بناؤه ما يقارب الثلاث سنوات وهي فترة قصيرة مقارنة بحجم البناء، والإمكانيات المتوفرة في ذلك الزمن »[3].

2- كاتدرائية نوتردام دو باري: «التي تقع في جزيرة المدينة (Ile de la cité)، باشر بناءها الأسقف "موريس دو سولي" في العام 1163م ، واستمر العمل بها حتى 1245م»[4].

3- جامعة السربون: تقع في الحي اللاتيني، أسسها "روبرت دو سربون" (عالم لاهوتي)، في عام 1257م، وأعاد "ريشيليو" بناءها من(1626-1642) »[5]، وتعد واحدة من أعرق الجامعات في العالم.

4- متحف اللوفر: هو قصر ملكي في الأساس، يقع على الضفة اليمنى من نهر "السين"، كان قلعة في عهد "فيليب أوغست"(1204م)، ولم يتحول إلى متحف إلا في 18 تشرين الثاني1793م بقرار من سلطات الثورة، ووسعه فيما بعد "نابليون الأول" بعدما تعرض جناحاه،

1 - ينظر: الموسوعة العربية العالمية، ج4، ص83.
2 - التحرير، المسلمون في باريس، ص34.
3 - سند راشد دخيل ، قصتي مع اللوفر، الكويت، 2008، ص22.
4 - مسعود الخوند : الموسوعة التاريخية الجغرافية، ص407.
5 - نفسه، ص407.

وصالات عرضه للحريق الذي نشب في قصر "التويلري" (1871م) الذي يمثل واجهة اللوفر الغربية، وأعيد بناؤه في عهد الجمهورية الثالثة بداية من(1984-1993م)، وافتتحه الرئيس "فرنسوا ميتران" في 18تشرين الثاني من السنة نفسها؛ أي بعد مائتي سنة تماما من تاريخ تحويله إلى متحف ، ويعتبر الآن أكبر متحف في العالم، ويضم العديد من الأعمال الفنية النادرة[1]. وربما تكون رواية "دان براون" الشهيرة التي تحمل عنوان "شيفرة دافنتشي"سببا بارزا في زيادة أعداد الوافدين على هذا المتحف ، لأن جزءا كبيرا من أحداث الرواية يجري فيه.

5- الباستيل: قلعة عسكرية قديمة في باريس (عند مدخل سانت أنطون)، بناها الملك "شارل الخامس"(1370م)، وتحولت إلى سجن سجنت به عدة شخصيات من بينها "فولتير"، ثم تحول إلى ساحة عامة ينتصب فيها "نصب الحرية"الذي رفع تخليدا لشهداء ثورة 1830م[2].

6- حديقة اللوكسمبورغ : هي قصر وحديقة لوكسمبورغ، بنيت بناء على طلب من "ماري دي ميديشي" (1615)، وتحوى هذه الحديقة تماثيل مشاهير الفنانين والنساء في تاريخ فرنسا[3]، وهي حديقة تقع في وسط العاصمة باريس وتشتهر بكونها واحدة من أجمل حدائق العالم.

7- الشانزيليزيه (حدائق الإليزيه): «يعتبر "الشانزيليزيه" أشهر شوارع العاصمة الباريسية، إن لم يكن أشهر شارع في العالم، وهو يمتد من قوس النصر إلى ساحة يطلق عليها ساحة "الكونكورد"، ويتواجد في هذا الشارع أشهر المحلات التجارية في العالم، وأشهر الماركات العالمية »[4]، أما قوس النصر الموجود في الطرف الغربي، فهو الأثر الذي بدأ "نابليون الأول " في بنائه عام(1807م) تذكارا لجنوده، وقد اكتمل بناؤه عام (1836م).[5]

---

1 - ينظر:المصدر السابق، ص407.

2 - ينظر: مسعود الخوند : الموسوعة التاريخية الجغرافية، ص 407.

3- Encyclopédie BORDAS , Vol 07, SGED , Paris, 1994, P 3719.

4 - سند راشد دخيل، قصتي مع اللوفر، ص28.

5 - ينظر: الموسوعة العربية العالمية، ج4، ص83.

إن كل هذه المعالم وغيرها جعلت من باريس بحق «أجمل مدن العالم، وأكثرها مدنية، بل هي المظهر المتكامل للمدينة الأوربية ترتكز فيها جميع معاني الحضارة»[1]، وقد أطلقت عليها مجموعة كبيرة من الأسماء، ووصفت أيضا بعدد معتبر من الأوصاف التي تعكس مكانتها؛ فقد وُصفت مثلا «بأنها مثل امرأة تزين شعرها بالورود، وهو وصف يرجع إلى ذلك العدد الكبير من الحدائق الجميلة، والمتنزهات التي تنتشر في المدينة»[2].

وكما أن نظامها وحسن تنسيقها مدعاة للإعجاب، فإن سكانها أيضا يمثلون فرقا عن سكان المناطق الأخرى، بامتيازهم في أمور كثيرة، «منها رقيّهم الحضاري، وطلبهم المستمر للموضة والتميّز؛ فمنذ ألفي عام مضت قال القائد الروماني "يوليوس قيصر"عن أهل باريس "إنهم ماهرون، مبدعون، ويميلون إلى الشجار فيما بينهم "، وما زال الوصف صادقا عن باريس حتى اليوم؛ فهم مشهورون بفنونهم الإبداعية، وحرفهم، وتؤدي بهم مشاعرهم السياسية القوية إلى الشجار المرير، وتؤكد نواحي التشابه بين أهل باريس صحة مثل فرنسي يقول: كلما تغيرت الأشياء ظل أهل باريس على حالهم»[3]، كما أن سكان باريس يختلفون عن بقية سكان المناطق الفرنسية الأخرى «بمستواهم الثقافي والمدني العالي ، وبوجود نسبة كبيرة من الشباب الذين يقصدون العاصمة مقابل نسبة أخرى من المعمرين يفضلون الخروج منها إلى الأرياف »[4].

كل هذه المميزات جعلت من باريس مدينة عالمية بها كل أسباب البهجة، وقد احتضنت هذه المدينة عددا كبيرا من المبدعين، ما جعلها تشتهر « منذ زمن طويل كمركز للفنون ، والمعرفة، فهي تطور مذاهب مهمة في الرسم والأدب منذ مئات السنين، ويعيش ما يقرب من ثلثي فناني فرنسا وكتابها في باريس»[5]، ويكفي أن نعلم أن جل المذاهب الأدبية التي ظهرت في الغرب، قد انطلقت من هذه المدينة؛ فباستثناء المذهب الرومانسي، نجد أن بقية المذاهب تقريبا قد ظهرت في باريس على غرار المذهب الكلاسيكي، والمذهب الرمزي، كما أنها كانت رائدة

[1] - محمد فريد وجدي: دار معارف القرن العشرين، ص20.
[2] - الموسوعة العربية العالمية، ج4، ص83.
[6] - نفسه، ص82.
[4] - مسعود الخوند: الموسوعة التاريخية الجغرافية، ص404.
[5] - الموسوعة العربية العالمية، ج4، ص82.

في مجموعة من الاختصاصات، كالأدب المقارن الذي انطلق من جامعة "السربون"، وكذلك طورت الكثير من الاتجاهات الحديثة كاتجاه الرواية الجديدة.

ويمكن أن نذكر عددا من الرسامين والنحاتين العالميين الذين أقاموا فيها أمثال: «جورج براك، وبابلو بيكاسو، بيير أوغست رينوار. ومن بين مشاهير كتاب الرواية والمسرح الذين عاشوا فيها: ألبير كامو، وأندريه جيد، وفيكتور هوجو، ومارسيل بروست، جان بول سارتر »[1]، إضافة إلى هؤلاء نجد أن الكثير من الأدباء الأجانب اختاروا هذه المدينة للاستقرار المؤقت فيها أو الدائم، وهذا نظرا لطابعها الإبداعي، وأيضا لما فيها من «دور العلم ومجامع العلماء، والجرائد، والمجلات »[2].

ونذكر من هؤلاء الكتاب المحليين والعالميين :

- أوسكار وايلد: الأديب الأيرلندي الشهير، والذي اشتهر بحمله عقيدة "الفن للفن"، وقد توفي في باريس سنة 1900م[3].

- تورجنيف: (1818-1883) عاش في باريس وتوفي بها أيضا.
- فرنسوا رابليه (1483أو1495-1553).
- زولا إيميل: (1840-1902).
- فولتير(1694-1778).
- بلزاك (1799-1850) [4].

كما أن هناك الكثير من القصص والروايات العالمية جرت أحداثها في هذه المدينة ، نذكر منها على سبيل المثال رواية "عذراء باريس "للأديب الكبير "جي دي موباسان" ، وأيضا رواية "شيفرة دافنتشي"التي ذكرناها سابقا .

---

[1] - المصدر السابق، ص85.
[2] - محمد فريد وجدي: دار معارف القرن العشرين، ص20.
[3] - موسوعة المعارف المصورة، ج3 (عالم العباقرة)، دار الراتب الجامعية ، لبنان، ط1 2005، ص11.
[4] - نفسه، ص27.

أما عند العرب، فقد استقبلت باريس الكثير من الوافدين منهم؛ فمن اللاجئين السياسيين استقبلت قطبا الفكر، والإصلاح في الوطن العربي: محمد عبده، وجمال الدين الأفغاني[1] بعد نفيهما، ومن الأدباء، والمفكرين، والفلاسفة استقبلت: طه حسين، مالك بن نبي، ومحمد أركون، وغيرهم كثير، وكانت الهجرة إلى باريس إما من أجل الدراسة، أو من أجل الاستقرار هناك، كما هو الحال بالنسبة للكثير من أدباء المغرب العربي عامة، والجزائر بصفة خاصة، ومازال الكثير منهم يعيشون هناك إلى اليوم أمثال رشيد بوجدرة، وآسيا جبار....

3- باريس كما وصفها الرحالة والمهاجرون العرب

لقد وصفت باريس من خلال الرحالة، والمهاجرين، والزائرين العرب بأوصاف عدة تعكس كلها علامات الانبهار بهذه المدينة.

ويمكن اعتبار القرن التاسع عشر أهم مرحلة من مراحل هذه الرحلات التي قام بها الرحالة العرب تجاه أوربا عامة، وباريس خاصة، أما ما سبقها من الرحلات المشهورة، وغير المشهورة ، كرحلة "ابن جبير"، و"ابن بطوطة" وغيرهم، فقد كانت باتجاهات أخرى، لأن أوربا في تلك العصور لم تكن مكانا مفضلا بالنسبة لهؤلاء الرحالة، خلافا لما صارت عليه خلال القرن التاسع عشر عندما أصبحت مسرحا للكثير من الأحداث التي رغبت الرحالة والمهاجرين في السفر إليها.

ومن بين أهم أسباب هذه الرحلات إلى أوربا نذكر «حملة "نابليون" على مصر سنة 1798، وسياسة محمد علي ومن تبعه في تشجيع البعثات العلمية إلى الخارج... »[2]، ومن بين من استفادوا من مثل هذه البعثات إيفاد "رفاعة الطهطاوي" إلى فرنسا، واستقراره في العاصمة باريس حوالي سنة 1831م(1246ه)، وقد نتج عن احتكاكه بأهل باريس، ورؤيته حياتهم كتابه المهم الموسوم بـ"تلخيص الإبريز في تلخيص باريز" الذي وصف فيه بشكل دقيق جمال هذه المدينة، وأيضا حياة سكانها.

[1] - ينظر: التحرير: المسلمون في باريس، ص36.
[2] - عمر بن قينة: الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص14.

من جانبه، وضع "أحمد فارس الشدياق" كتابه الموسوم بـ"كتاب الرحلة" بعد زيارته لباريس، وأيضا لندن، وبعض المدن الأوربية، وقد عقد الكثير من المقارنات خاصة بين باريس ولندن، وفضل باريس؛ إذ إن هناك في باريس ـ كما يقول-«عدة مواضع لا نظير لها في الدنيا بأسرها، فإن ابتدرتني لتقطع علي كلامي بأن تقول :"وهل رأيت الدنيا كلها لتحكم بذلك ؟"، قلت إنني لم أر الدنيا، بل رأيت محاريث عقول أهل الدنيا، أعني أقلام المؤلفين ممن طوفوا وساحوا في مناكبها، فكلهم حكم لهذه المواضع بالأحسنية، والأفضلية ... »[1]، ثم يسهب في وصف المناطق المختلفة في هذه المدينة من حدائق، وملاهي ليلية، ومقاهي، ويصف أيضا حال أهل هذه المدينة في ضحكهم، وسهرهم، ونزهاتهم، وثقافتهم، وحضارتهم بنوع من الانبهار والذهول.

أما في مطلع القرن العشرين، فقد ظهر كتاب مهم جدا في هذا المجال لصاحبه "أحمد الصاوي محمد"، والموسوم بـ"باريس"، «وتعود أهمية هذا الكتاب الذي ظهر في القاهرة عام1933م إلى أنه جمع آراء عدد كبير من مثقفي عصره من عرب وغير عرب في موضوع باريس»[2]، وفي هذا الكتاب ذكر المؤلف أنه حتى قبل تأليفه لكتابه هذا كان عدد النعوت التي تطلق على باريس يقدر بـ مائتي ألف نعت، في حين ذكر "حسام الخطيب"من هذه الصفات المذكورة في كتاب "الصاوي"« وصف الأستاذ مصطفى عبد الرزاق (صاحب كتاب أصول الحكم في الإسلام) لباريس، ومنه هذا المقطع:"باريس جنة فيها ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين، وفيها للأرواح غذاء وللأبدان غذاء، وفيها لكل داء في الحياة دواء، فيها كل ما ينزع إليه ابن آدم من جد ولهو، ونشوة وصحو، ولذة وطرب، وعلم وأدب، وحرية في دائرة النظام لا تحدها حدود، ولا تقيّدها قيود. باريس هي عاصمة الدنيا ولو أن للآخرة عاصمة لكانت باريس"»[3].

[1] ـ أحمد فارس الشدياق: كتاب الرحلة الموسوم بـ(الواسطة إلى معرفة مالطا، وكشف المخبّا من فنون أوربا)، مطبعة الدولة التونسية بحاضرتها المحمية، ط1، 1283ه، ص253.
[2] ـ حسام الخطيب: باريس وظاهرة العواصم الأدبية في مؤتمر "الصربون" الدولي للأدب المقارن، مجلة الآداب الأجنبية ، (فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب)، السنة الحادية عشرة، العدد 40، دمشق، سوريا، صيف 1984، ص250.
[3] ـ نفسه، ص251.

وتبدو واضحة نظرة الإعجاب التي تغلب على "الصاوي" في كتابه هذا؛ إذ إنه يسهب في تبجيلها والرفع من مكانتها إلى درجة أنه اعتبرها بلدا «لا غنى لرجل فكر أو فنان، من أي جنس كان، عن العيش فيه زمنا ما(...)فباريس الآن عاصمة العالم»[1]، وكذلك ينقل الكثير من الأقوال عن شخصيات أدبية عربية حول هذه المدينة أمثال طه حسين، ورفاعة الطهطاوي، وتوفيق الحكيم، ومحمد تيمور.

أما فيما يتعلق بالرحالة الجزائريين الذين وصفوا هذه المدينة من خلال زيارتهم لها، فإننا نجد رحلتين مهمتين، تمثل الأولى رحلة "سليمان بن صيام"(1269ه/1852م)، أما الثانية فهي رحلة "أحمد ولد قادة"، وقد كان هذان الرجلان من الأعيان في البلد، وكانت سلطات الاحتلال الفرنسي تسهر على حمايتهما ورعايتهما، وهي التي أوفدتهما إلى باريس قصد زيارتها ونقل صورتها إلى الجزائريين، ما جعل هاتين الرحلتين تدخلان في إطار الرحلة السياسية، على اعتبار أنها كانتا تحملان أهداف سياسية لصالح فرنسا[2].

يبدأ بن صيام رحلته التي تسمى "الرحلة الصيامية" يوم 25 أفريل1852 من مليانة إلى الجزائر العاصمة في اتجاه باريس، ويبدو انبهار الرجل واضحا بذلك التنظيم الذي كانت علية المدينة، إضافة إلى التطور العلمي، والذي كان من أهم مظاهره آنذاك الاتصالات الهاتفية.

أما الرحلة الثانية، فقد بدأها أحمد بن قادة بعد حوالي (26سنة) من الرحلة الصيامية وتسمى "الرحلة القادية في مدح فرنسا وتبصير أهل البادية"، وفي هذه أيضا تبدو علامات الدهشة والانبهار واضحة رغم أن هذه الزيارة تعدّ الثالثة له إلى فرنسا[3]

ورغم أن الرحلتين كانتا قد قررتا بفعل عوامل سياسية فرنسية تهدف إلى تبييض صورة باريس من خلال إبراز جانبها الجمالي والحضاري، وتبيينه للجزائريين على اعتبار أن فرنسا جاءت إلى الجزائر من أجل نشر رسالتها "الحضارية" كما كانت تزعم، وتطوير الشعب الجزائري كي تصبح الجزائر مزدهرة مثل باريس، إلا أن هذا لا يمنع من أن تكون الأوصاف

[1] - محمد الصاوي: باريس، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1933، ص04.
[2] -ينظر: عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009، ص116.
[3] - نفسه، ص118.

التي نقلها الرجلان عن هذه المدينة صادقة استنادا إلى ما رأينا من أوصاف قيلت من طرف أشخاص نقلوا صورة باريس بكل موضوعية، واصفين جمالها ولم تكن لهم أي علاقة بفرنسا تجعلهم يجاملونها

المبحث الثاني: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية

سنحاول في هذا الفصل أن نناقش باختصار أهم مشكلة من المشكلات التي لطالما ميزت الحديث عن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، والرواية بصفة خاصة على اعتبار أنها أهم جنس أدبي اتخذه الجزائريون وسيلة للتعبير عن آرائهم وأحاسيسهم، ويمكن أن نعتبر أنّ هذه المشكلة متعلقة في الأساس بهوية هذا الأدب، هل هو جزائري أم فرنسي؟ ومن أجل ذلك سنناقش إشكالية اللغة، وكذلك سبب اختيارنا للرواية المكتوبة بالفرنسية بدل نظيرتها المكتوبة بالعربية.

إن مسألة اللغة التي كتب بها الأدب الجزائري هي التي أوهمت البعض أن هذا الأدب هو أدب فرنسي، وهذا ما أوقع الخلط بين الروائيين الجزائريين ونظرائهم الأوربيين مواليد الجزائر، والذين اتخذوا الجزائر موضوعا لإبداعاتهم مثل: ألبير كامو، وجان سيناك، و إيمانويل روبلس، وجان بيليجري، وجول روا ...، حتى أن بعضهم «تناول مواضيع جزائرية، وأبدوا من خلالها اهتماما أصيلا بمشاكل الجزائريين»[1]، ولكن الفرق بقيَ شاسعا بين الفئتين «فاستعمال لغة مشتركة وهي الفرنسية لم يوجِد وحدة وتماثلا بين الكتّاب الجزائريين والكتّاب الفرنسيين، ولا يكمن هذا الاختلاف في الأساس أو الخلفية التعليمية التي تعتبر متماثلة غالبا بالنسبة لكلا الفئتين، بل يرجع لعوامل جغرافية واجتماعية وتاريخية تخضع لها كل منهما؛ فالجزائريون هم الثمرة المباشرة لأرضهم(...) في حين أن الفئة الأخرى متعلقة بالأرض فقط»[2]، ولذلك كان لزاما علينا أن نقصر عبارة "الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية" على ذلك الأدب الذي كُتب

[1] - عايدة بامية أديب: تطور الأدب القصصي الجزائري(1925-1967)، تر: محمد صقر، ديون المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص53.
[2] - نفسه، ص53.

من طرف أدباء جزائريين يحملون في أعماقهم هموم الأمة الجزائرية، أما ما تكتبه الفئة الأخرى فهو أدب فرنسي كُتب في الجزائر، يعبِّر في أغلبه على العقلية الكولونيالية؛ ومن هذا فـ«شعور هؤلاء مثل شعور فرنسيين يقيمون في الجزائر وليس جزائريين يكتبون بالفرنسية»[1]، لهذا يمكن أن نعتبر أن ما كتبه الفرنسيون كان بغية الوصول إلى الغايات الفرنسية من خلال استعمال موضوع الجزائر كوسيلة لتحقيق ذلك، وهذا ما يظهر واضحا في كتابات "ألبير كامو Albert camus" مثلا في روايته " الغريب" التي تقع أحداثها في الجزائر العاصمة، وروايته الأخرى "الطاعون" التي تقع أحداثها في مدينة وهران، ولكن المدينتين لا تعتبران في الحقيقة إلا خلفية للأحداث، ولم يكن ألبير كامو يرى من عليائه لا حشود الفقراء الكادحين، ولا مظاهر البؤس والحرمان التي كان يعيشها الشعب الجزائري آنذاك، خلافا للأدباء الجزائريين الذين انغمسوا في مشاكل هذا الشعب وعبروا عنه بكل صدق، لأنهم بكل بساطة كانوا جزءا منه، وذاقوا ما كان يذوق من مشاكل، ومن هذا فإن «الفرق يتمثل في الرؤية؛ فرؤية الكتّاب الفرنسيين تختلف تماما عن رؤية الكتّاب الجزائريين ذوي اللسان الفرنسي»[2].

من جهة أخرى وبما أن دراستنا تنصب على الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، فإننا سنلغي نظيرتها المكتوبة بالعربية، وقد كان اختيارنا تلك المكتوبة بالفرنسية لعدة اعتبارات منطقية وفنية، وأيضا اعتبارات متعلقة بطبيعة بحثنا؛ أي بصورة مدينة باريس، فإذا تتبعنا مسار الرواية الجزائرية في كلتا اللغتين، يظهر لنا عمق الفارق بينهما من كل النواحي رغم أن كليهما تحملان همّا واحدا، وهو همّ الوطن ماضيا وحاضرا ومستقبلا، ويحيلنا هذا إلى أن طبيعة اللغة تحمل في ذاتها خصائص، وتكون هذه الخصائص هي الأساس أحيانا في كيفية معالجة المواضيع المتناولة، كما يجب أن نشير هنا إلى أن الثقافة الفرنسية للأغلبية الساحقة من الروائيين الذين يكتبون بالفرنسية لا تعني على الإطلاق أن توجههم فرنسي، وخاصة إذا علمنا أن الثقافة الفرنسية كانت مفروضة عليهم فرضا، باعتبار إتقانهم للغة واحدة وهي اللغة

[1] - المرجع السابق، ص53.
[2] - عبد الله ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009، ص211.

الفرنسية، يصدق هذا الطرح على الجيل الأول من الروائيين الجزائريين خاصة، الذين عاشوا في ظل الاستعمار، وتعلموا في مدارسه، وكان إتقانهم اللغة العربية شبه منعدم، ما حرمهم من فرصة الاطلاع على الكتب التي ترسخ الطابع العربي الإسلامي للأمة الجزائرية، وهذا لا يعني طبعا أنهم كانوا يجهلون تماما هذين الطابعين، أما أدباء الجيلين الثاني والثالث، ورغم كتابتهم باللغة نفسها التي يكتب بها الجيل الأول، فإن الوضع مختلف، بدليل أن بعض الأدباء من الجيلين اللاحقين من يكتب باللغتين نظرا لازدواج المورد؛ «أي أن الترسيخ الأولي للبنية الثقافية كان تشخيصا مزدوجا»[1]، إلا أن استقرار أغلبهم في باريس بعيدا عن الوطن شكل أيضا سببا هاما من أسباب اكتسابهم للثقافة الفرنسية، بينما تظل روحهم جزائرية، وقد أشاد بعضهم بهذه الازدواجية، معتبرا أنه«فعندما تندمج الروح الشرقية للجزائر بالثقافة الفرنسية التي يستخدمها الكتّاب الجزائريون تكون النتيجة أدبا أصيلا؛ فالأدب الجزائري مع ما له من خصائص عربية عديدة تميزه يختلف عن الأقطار العربية حيث لم يكن للاستعمار تأثير مشابه على التعليم والثقافة... »[2]، بل وتميز الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية عن نظيره المكتوب بالعربية في الجزائر كما أسلفنا الذكر.

وسنوجز أسباب اختيارنا الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية على حساب المكتوبة بالعربية في نقطتين أساسيتين متعلقتين ومتصلتين بتحليلنا لصورة مدينة باريس:

1- الأسبقية الزمنية للرواية المكتوبة بالفرنسية على نظيرتها المكتوبة بالعربية:

تعد الرواية فنّا جديدا على العموم في الوطن العربي، ومعلوم أن العرب يؤرخون لها برواية "زينب" لمحمد حسنين هيكل، التي صدرت عام 1914م، ولكننا إذا تتبعنا مسار نشوئها عند الغرب نجد أنها تعود إلى عدة قرون سابقة، وأنها كانت تتطور بشكل مستمر، وما إنْ وصل القرن العشرين حتى بلغت كمالها الفني خاصة في فرنسا. من أجل هذا يتضح أن الفرنسيين

[1] - بوبكر بوسكين، حوار مع واسيني الأعرج، مجلة المحتوى الأدبي، (شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب)، السنة الخامسة والثلاثون، العدد434، دمشق، سوريا، حزيران 2007، ص160.
[2] - حنفاوي بعلي: أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، الجزائر، 2004، ص156.

كانوا يتقنون هذا الفن بشكل كبير في المرحلة التي احتلوا فيها الجزائر، ومن هذا يمكن أن نعتبر أنّ بعض الجزائريين، خاصة أولئك الذين كانوا على اتصال بالفرنسيين، كانوا يعرفون هذا الفن، ولكن السياسة الفرنسية آنذاك لم تكن تسمح للأهالي بالتعبير عن آرائهم، تضاف إليها الظروف الاجتماعية والاقتصادية السيئة التي كان يعاني منها الجزائريون مع ما رافقها من انحطاط ثقافي بفعل الانتشار الواسع للجهل والأمية في أوساط الشعب، كل هذه الأسباب حالت دون ظهور أي نتاج روائي جزائري خلال سنوات عديدة، وانتظر الجزائريون إلى غاية عشرينيات القرن العشرين، وبالضبط عام 1925م، وهو التاريخ الذي حمل بعض الحراك الأدبي؛ حيث «ظهرت أول رواية جزائرية ألفها الكاتب الجزائري "حاج حمو" فقد نشر أولا "أخ الطاهوس Le frère d'ttahous"، وفي عام 1926م نشر كتابه "زهراء زوجة عامل المنجم Zohra la femme de mineur"، وبعد ذلك ظهرت روايات أخرى كما ظهر روائيون آخرون»[1]، والأكيد أن ظهور الرواية في هذه الفترة بالذات يعود إلى مجموعة من التغيرات التي طرأت على السياسة الاستعمارية آنذاك خاصة بعد مخلفات الحرب العالمية الأولى، ومنه على السياسة الداخلية في ظل التحضيرات الخاصة بمئوية الاستعمار، وكان طبيعيا أن تكتب الرواية في هذه المرحلة باللغة الفرنسية على اعتبار أن كل هؤلاء الروائيين كانوا من خريجي المدرسة الفرنسية، لهذا فلا نستغرب إذا علمنا أنهم «نظروا إلى مجتمعهم من وجهة النظر الأوربية مقدمين بذلك إنتاجا محليا بالمعنى الإزدرائي للكلمة»[2]؛ فنتاجاتهم الأدبية لم تكن موجهة للشعب الجزائري الذي كان غارقا في الأمية والمشاكل الحياتية بقدر ما هي موجهة للفرنسيين، ومحاولة استعراض القدرات اللغوية، والروح الحضارية أمامهم، وكانت هذه الأعمال نتيجة منطقية للظروف التي عاشها الروائيون الجزائريون آنذاك، والذين كانوا يمثلون تلك الفئة المحضوضة التي تمكنت من الحصول على فرصة التوغل في مجتمع المعمّرين الفرنسيين، وحاولت أن تندمج فيه رغم أنها كانت تحس بالمنفى، وهذا ما جعل معظمهم لا يقدم -

[1] - عايدة بامية أديب: تطور الأدب القصصي الجزائري، ص60.
[2] - نفسه، ص60.

على غرار المنفيين الحقيقيين- «ثقافته وقضيته كما هي في الواقع، وإنما كما يجب أن يراها الآخر، الأوروبي ، وكما يوحي له، خاصة ضمن مواصفات معيّنة»[1]، ومن جهة أخرى فإن هذه الأعمال كانت تُقدم لدور النشر الباريسية التي لا يمكن أن تنشر أعمالا تناهض السياسة الفرنسية في الجزائر، ومن خلال كل هذه الخصائص التي ميزت أدب هذه المرحلة « يُفَسر لماذا لا تعتبر الفترة المبكرة الأولى ممثلة لبداية أدب جزائري حقيقي»[2].

ولم تحمل فترة الثلاثينات والأربعينات أي تغيير يذكر في مجال الرواية رغم صدور بعض الأعمال خاصة بعد الحرب العالمية الثانية مثل رواية "الزنبقة السوداء Jacinthe noire" للكاتبة "ماجريت طاوس عمروش"، والتي نشرتها عام 1947م، وهي بمثابة سيرة ذاتية تحكي فيها الكاتبة تجربتها في مسكن الطالبات بباريس، وتشير إلى بعض أوجه الحياة القبائلية[3]، وتبقى كل هذه الأعمال التي امتد ظهورها من بداية العشرينات إلى نهاية الأربعينات لا تعتبر بحق أدبا جزائريا أصيلا، حيث إنها لم تنغمس في الواقع الاجتماعي الجزائري، وهذا راجع إلى أن هذه« الموجة من الكتّاب متوجهة إلى الآخر، تريد أن تشعره أولا بأن الأنتلجنسيا الأدبية الأهلية قادرة على الكتابة التي هي ظاهرة حضارية، لكن المشكلات والهموم المطروحة في النصوص لا تتعدى أن يكون هذا الجزائري إطارا وموضوعا للتسلية والفلكلور بمفهومه الاستهلاكي التحقيري»[4].

واستنادا إلى هذه الاعتبارات يكون الأدب الجزائري الأصيل بالمعنى الحقيقي للكلمة قد بدأ في فترة الخمسينات، وبالضبط سنة 1950م، حين نشر مولود فرعون روايته الأولى (ابن الفقير Le fils du pauvre)، وهي أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية للكاتب، يحكي من خلالها معانات الأهالي في منطقة القبائل، وكما يظهر من عنوان الرواية، فإن الموضوعة الرئيسة التي تناولتها الرواية هي موضوعة الفقر الذي كان يتخبط فيه الجزائريون. ظهرت بعد ذلك في سنة

[1] - عبد الرحمان منيف، الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص100.
[2] - عايدة بامية أديب: تطور الأدب القصصي الجزائري، ص 60.
[3] - ينظر: نفسه، ص61.
[4] - حنفاوي بعلي: أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، ص160.

1952م روايتان مهمتان، الأولى للروائي مولود معمري عنوانها "الهضبة المنسية La colline oubliée"، والثانية لمحمد ديب عنوانها "الدار الكبيرة La grande maison"، وتتابع بعدها صدور الأعمال الروائية سواء للكتّاب المذكورين أو لكتّاب آخرين أمثال: كاتب ياسين، مالك حداد، آسيا جبار...، وبذلك كانت فترة الخمسينات منعرجا حقيقيا في مسار الرواية المكتوبة بالفرنسية، ولئن بقيتْ في هذه الفترة أيضا موجهة بالدرجة الأولى إلى الفرنسيين سواء أولئك الذين هم في فرنسا أو للمعمرين في الجزائر، فإنها طوّرت نوعية النظرة وكيفية المعالجة للموضوعات وأصبحت أكثر تعبيرا عن الواقع المعيش، وأعمق غوصا في حياة الطبقات الدنيا من المجتمع الجزائري بفعل انتمائية الروائيين وحسهم الوطني الذي يختلف اختلافا واضحا عن روائيي المرحلة السابقة، يرجع هذا إلى طبيعة الظرف الذي كان يفترض أدبا مواكبا للثورة، باعتباره صوتها المقروء الموجه للشعب الفرنسي وللعالم قاطبة.

وبمجرد حصول الجزائر على استقلالها عام 1962م نلاحظ أن الأوضاع تغيّرت قليلا بالنسبة للروائيين الجزائريين، فأحجم بعضهم عن الكتابة باللغة الفرنسية من مثل مالك حداد، وتحول بعضهم إلى فنون أخرى كالمسرح مثل كاتب ياسين، أما من بقي فقد قلّ نتاجهم خلال السنوات اللاحقة للاستقلال، نستثني من هذا الحكم حالة واحدة، وهي حالة محمد ديب الذي ظلّ ينتج بغزارة أعمالا روائية، وفي المقابل ظهر جيل جديد من الروائيين باللغة الفرنسية على رأسهم الروائي رشيد بوجدرة الذي نشر أول رواية له عام 1969م بعنوان"التطليق " " La répudiation".

إلى هذا الوقت لم تكن قد نشرت أي رواية كاملة النضج باللغة العربية، واستمر العقم حتى سنة 1970م، حين أصدر الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" روايته "ريح الجنوب" والتي تعتبر بحق« النشأة الجادة لرواية فنية ناضجة»[1]، تلاه في السنة نفسها صدور رواية "اللاز" للطاهر وطار، وقد فتح هذان العملان الطريق للأعمال التي أتت بعد ذلك في مجال الكتابة الروائية باللغة العربية.

[1] - عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009، ص 198.

يحيلنا هذا العرض الموجز إلى ملاحظة مدى التباعد الزمني بين ظهور الرواية المكتوبة بالفرنسية ونظيرتها المكتوبة بالعربية، ويمكن أن نلاحظ أيضا أن الأولى كانت خير مؤرخ للثورة وخير مساند لها، بل ربما شكلت الثورةُ أو بوادرها سببا أساسيا في ظهور هذا السيل من الروايات، أما الثانية فقد رافقت مرحلة مختلفة وهي مرحلة البناء والتشييد، بدليل أن رواية "ريح الجنوب" كُتبت في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية، وكانت الرواية تزكية لهذا الخطاب السياسي[1]، كما أن موضوع رواية "اللاز" للطاهر وطار يدور هو الآخر حول قضية الثورة الزراعية.

والأكيد أن تأخر ظهور الرواية المكتوبة بالعربية له ما يبرره على المستوى النظري على الأقل، ويمكن أن نتحدث عن أهم هذه الأسباب فيما يلي:

1- يعتبر عامل الاستعمار أهم سبب في عدم ظهور الرواية المكتوبة بالعربية خلال تلك الحقبة، فلم يكن الاحتلال الفرنسي للجزائر احتلالا للأرض فقط، بل كان يهدف أيضا إلى احتلال العقول، ومن أجل ذلك عمل على تغريب اللغة العربية ومحاولة محيها، يظهر ذلك في المقررات التدريسية التي كانت بالفرنسية، صحبتها المضايقات المستمرة لمنع تدريس اللغة العربية، لذلك وجد الجزائريون أنفسهم أمام حتمية السكوت، وذلك لأنهم لا يملكون ناصية اللغة الفرنسية، ولا يتقنون جميع قواعدها بله تأليف الروايات بها.

2- أن الفئة القليلة جدا التي قُدِّر لها أن تتمكن من مواصلة تعليمها باللغة العربية، ونقصد بهم خريجي الكتاتيب من حفظة القرآن الكريم، وأيضا خريجي المعاهد الإسلامية القليلة في البلاد على غرار ما كانت تقوم به جمعية العلماء المسلمين، والذين كانوا غالبا ما يكملون دراستهم في جامع "الزيتونة" (تونس)، أو في "الأزهر"(مصر)، كانوا يتلقون الدروس الدينية ولم تكن لهم دراية بفن الرواية، ولا الفنون الأدبية الحديثة، التي كانت قليلة أصلا في البلاد العربية، وغير مشهورة.

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 198.

3- يرتبط هذا السبب بسابقه؛ إذ إن تلك الفئة ذات التعليم العربي لم تكن تتقن اللغة الفرنسية تماما، وهذا ما فوّت عليها فرصة الاطلاع على الفنون الغربية التي كان من أبرزها فن الرواية خلافا لخريجي المدرسة الفرنسية.

4- شكّل موضوع النشر عقبة حقيقية في وجه الروائيين الجزائريين المعربين؛ فقد كانوا يعلمون مسبقا أن دور النشر كلها فرنسية على قلّتها في الجزائر، وهذا ما يؤكد استحالة نشر الروايات العربية، لذلك كانت الأعمال الروائية قليلة جدا في مقابل زيادة عدد الأعمال القصصية والمقالات التي اضطر أصحابها إلى نشرها في الجرائد والمجلات العربية وقد كان أغلبهم من الطلبة الجزائريين الذين كانوا يدرسون في مختلف البلدان العربية، ونذكر من هذه الأعمال الروائية النادرة رواية "الطالب المنكوب" للروائي عبد المجيد الشافعي التي صدرت عام 1951 في تونس، وهناك عمل آخر عنوانه "الحريق" لنور الدين بوجدرة، الذي نُشر هو الآخر في تونس، وتبقى هذه مجرد محاولات لكتابة الرواية، حيث إنها لم تكن بالقدر الكافي من النضج حتى نؤرخ بها[1].

5- يعود السبب الخامس إلى عامل الجهل الذي كان يتخبط فيه الشعب الجزائري؛ فإذا كان الروائيون الجزائريون الذين يكتبون بالفرنسية يتوجهون بأعمالهم إلى القارئ الأوربي، والفرنسي بصفة خاصة، فإن نظراءهم بالعربية يتوجهون بأعمالهم إلى مجتمع جزائري أميّ« في ظلّ واقع تعليمي لا تتاح فيه الفرصة في التعليم الابتدائي إلا لحوالي 6% من مجموع الأطفال الجزائريين الذين كانوا في سن الدراسة آنذاك، أما التعليم الثانوي والجامعي، فإن النسبة فيه كانت ضئيلة جدا إلى درجة لا تستحق

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص198.

الذكر، يضاف إلى هذا الجانب، المستوى المعيشي الضعيف لمعظم الجزائريين، وهو ما كان يقف حائلا دون وجود هذا القارئ »[1].

لهذه الأسباب خاصة وغيرها تأخر ظهور الرواية العربية كما رأينا، ونظرا لهذا الفارق الزمني الكبير، يمكن أن نعتبر أن مجال الرواية المكتوبة بالفرنسية كان أوسع لأنها أرّخت لفترة زمنية أبعد، وصاحبت التطورات المهمة في تاريخ الجزائر، ومازالت إلى اليوم حاضرة ولها مكانتها في الأدب الجزائري، لذا فإن معالجتنا لموضوع صورة باريس ستكون أكثر وضوحا في مجال الرواية المكتوبة بالفرنسية، وستكون أيضا أكثر دقة على اعتبار أن هذه الصورة كانت تتغير حسب المراحل التي مرّت بها الجزائر، والتي مرّ بها الأدباء أيضا، خاصة أن هذه الرواية واكبت مرحلة مهمة جدا من تاريخ الجزائر، انبنتْ عليها كل المعطيات اللاحقة، وبقيت قيمة ثابتة في الأدب الجزائري المعاصر، وهي مرحلة الثورة التحريرية، ويمكن انطلاقا من مبدأ تغيّر المراحل أن نتحدث عن عدة صور لمدينة باريس، لا عن صورة واحدة، عبر روايات المراحل المختلفة، وإن كنا سننطلق في دراستنا لهذه الصورة من مرحلة بداية الخمسينات، على اعتبار أنها مرحلة النضج والإبداع، متجاوزين المرحلة السابقة لها للأسباب المذكورة آنفا.

2- طبيعة المواضيع التي تناولتها الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية:

الرواية أولا وقبل كل شيء هي عمل أنتجه شخص عاش تجارب معينة، واكتسب من خلالها نظرة خاصة للحياة، ولا تعدو هذه الرواية أن تكون ترجمة لهذه النظرة في قالب أدبي له خصائصه الفنية والجمالية، لهذا نجد أن المواضيع التي تناولتها الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية كانت تعكس دائما آمال وآلام أصحابها؛ فإذا رجعنا إلى الأعمال الأولى التي ظهرت سنوات العشرينات، نجد أن موضوعاتها تتمحور حول فكرة أساسية، وهي محاولة التعايش مع الآخر تبعا للسياسة السائدة آنذاك وهي سياسة الاندماج، يظهر هذا من خلال الأعمال التي كتبها

[1] - أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص155.

الروائيون الجزائريون خريجي المدرسة الفرنسية أمثال: شكري خوجة، عبد القادر حاج حمو، القايد بن شريف، أحمد البوري...، ثُمّ تطوّرت الموضوعات الروائية بتطور الأوضاع، وكانت مرحلة الأربعينات فترة حاسمة؛ «فقد ولّدتْ الحرب العالمية في الجزائر حياة أكثر ثراء وانفتاحا وتنوعا وقد جاء ذلك من صدمة الحرب، وبداية الاتصال بثقافات أخرى »[1]، وصاحب تلك التطورات في القوالب الفنية والتعبيرية التي جسّدها روائيو سنوات الخمسينات، تطوراتٍ في المضامين الروائية، وفي طُرُق تناول الموضوعات المستجدة؛ فنجد أن روايات بداية الخمسينات قد تناولت بإسهاب المشاكل الاجتماعية التي كان من أبرز مظاهرها آنذاك حالة الفقر، وقد جسّد ذلك مولود فرعون في رواياته الثلاث التي صدرتْ خلال هذه العشرية؛ فرغم أن رواية "ابن الفقيرLe fils du pauvre" تغطي «السنوات الأخيرة من الحب العالمية الأولى لتصل حتى نهاية العشرينيات »[2]، ورواية "الأرض والدم La terre et le sang" التي صدرت عام 1954، وتدور أحداثها « في عشرينيات هذا القرن، أي من السنوات التي سبقت الحرب العالمية الأولى حتى الثلاثينيات »[3]، وبعدها رواية "الدروب الوعرة Les chemins qui montent" التي صدرت عام 1957م، والتي هي امتداد لسابقتها، وتغطي أحداثها مرحلة الخمسينات، إلا أن الموضوع يبدو في عمومه واحدا، وهو الفقر والمعاناة مجسدة في سيرة الكاتب الشخصية خلال الرواية الأولى، وفي معاناة سكان قرية "إيغيل نزمان" في الرواية الثانية، والثالثة المتممة لها، وما يهمنا أكثر هو النتائج التي ترتبت عن حالة الفقر هذه، والتي شكّلت بدورها حيزا معتبرا من موضوعات هذه الروايات، كموضوع الهجرة، وموضوع التمرد على العادات والتقاليد، ويمثل موضوع الهجرة - كما سنرى لاحقا - مرجعا مهما في تبلور صورة مدينة "باريس"، وذلك عندما يستعير الروائي عيون هؤلاء المهاجرين إلى هذه المدينة، ويصفها انطلاقا من ذلك، ولم يكن مولود فرعون وحده من تناول موضوع الفقر في

[1] - محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996، ص104.
[2] - عايدة بامية أديب: تطور الأدب القصصي الجزائري، ص73.
[3] - أمين الزاوي: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية (بحث في تطور علاقة الإنتاج الروائي بالأيديولوجيا من 1830 إلى 1982)، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، السنة الجامعية 1983- 1984، ص238.

رواياته، بل نجد كتّابا آخرين اهتموا بهذه المشكلة، وأبرزهم مولود معمري وأيضا محمد ديب اللذان تناولاها كل واحد من زاويته؛ فمحمد ديب يصور لنا في روايته الأولى "الدار الكبيرة La grande maison" الحالة التي كان يعيشها "عمر"، وكيف أنه كان يضطر أن يفرض الحماية للأطفال الآخرين مقابل الحصول على الطعام لأن أمه "عيني" لم تكن تستطيع توفير الطعام لكل العائلة، ويمكن أن نستنتج أن مولود فرعون ومحمد ديب قد اتكآ في سرد أحداث رواياتهما على خلفية الحالة الاجتماعية الصعبة التي كانت تتخبط فيها عائلاتيهما، لذا كان تصويرهما للواقع تصويرا مباشرا، خلافا للروائي مولود معمري، ومعلوم أن معمري كان من عائلة ميسورة الحال، ومنه فقد «استطاع أن يصور الواقع من وراء ظلال رومانسية التي لطفت فضاضة الحياة الواقعية وقساوتها، وذلك دون أن يشوه الوقائع الحقيقية»[1].

إضافة إلى موضوع الفقر، فإن موضوع القضية الوطنية كان أهم ما تناوله "كاتب ياسين" في روايته "نجمة Nedjma"، وقد كان لأحداث الثامن ماي 1945م أثرها البالغ على نفسية الكاتب لذا فإنها كانت حاضرة في الرواية بشكل واضح، فإذا كانت "نجمة" تمثل اسم ابنة عمه التي أحبها ولكنها زُوِّجت لغيره، فإنها أيضا اسم "الوطن" الذي يرتسم نجمة عالية في السماء، ولا يحق له أن يموت رغم كل شيء.

في حين آثرت آسيا جبار أن تناقش في أعمالها الروائية خلال عشرية الخمسينات موضوع حرية المرأة، مبتعدة بذلك عن كل ما يدور في حرب التحرير، وقد تجسدت هذه الرؤية خاصة خلال الروايتين الأولتين "العطش La soif"(1954)، و"القلقون Les impatients"(1957)، واللتان تحاولان أن تأخذا بيد المرأة الجزائرية إلى التحرر على الطريقة الأوربية.

أما عن مواضيع ما بعد الاستقلال، فقد اختلفت هي الأخرى وتشعبت، فتارة تكون عبارة عن عودة إلى سنوات الحرب التحريرية، وإعادة النظر في جميع الحقائق، ويمكن ان نستشهد بالروائي مولود معمري الذي كتب روايته "الأفيون والعصا L'opium et le bâton" متحدثا

[1] - عايدة بامية أديب: تطور الأدب القصصي الجزائري، ص93.

عن السياسة الفرنسية المعتمِدة على عنصريْ "الترغيب" و"الترهيب"، كما يدل على ذلك لفظي "الأفيون"، و"العصا" على التوالي[1]، كما تناول موضوعات الحرب هذه الكثير من الروائيين الآخرين أيضا.

وتارة أخرى تكون المواضيع ترجمة للأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة في فترة ما بعد الاستقلال، ومن أهم المشاكل التي برزت إلى السطح في الفترة المذكورة هي صعوبة اختيار عقيدة سياسية بالانتماء إلى واحدة من الكتلتين الرئيستين اللتين كانتا تسيطران على العالم، وهذا ما حاول محمد ديب مناقشته في روايته "الله في بربارى"، وتبيين أن الحل لا يأتي من أي كتلة من الكتلتين[2].

وإذا كانت الثورة التحريرية قد قامت من أجل تحسين الظروف، وفرض صوت الشعب بإعطائه الحرية في اختيار من يحكمه، وأيضا بداية حياة جديدة تكون على الأقل على قدر التضحيات التي قدّمها الشعب الجزائري خلال الثورة، فإن واقع الاستقلال والمشاكل التي رافقته خلقت عند الروائيين كما عند الشعب خيبة أمل كبيرة، ويمكن أن نلخّص هذه الحالة عند الروائيين من خلال ثلاث أعمال كانت تعبّر بصدق عن هذه الخيبة؛ « فبينما يرسم "ديب" صورة لشعب عاجز متقزز خابت آماله، يقدّم "بوربون" مجاهدا جزائريا من نوع جديد، مجاهد تطوع لتخليص بلده من نير السلطة في الجزائر المستقلة، لوضع حد لاستغلال الشعب واستبداد الحكام، وذلك بواسطة ثورة أخرى بما أن الثورة السابقة قد فشلت، أما رشيد بوجدرة فيظهر الجانب الآخر من الأوضاع من خلال ضحية من ضحايا الحرب نزيل عيادة نفسية، أنقذه مرضه من سياسة القمع التي كانت تتبعها السلطة الحاكمة »[3]، وهذه الأعمال هي على التوالي: "رقصة الملك La dance du roi"، "المؤذن Le muezzin"، "الطلاق La répudiation".

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص165.
[2] - ينظر: نفسه، ص 193.
[3] - نفسه، ص194.

ولكن هذا الاهتمام الذي لطالما وجه نحو الثورة أو نحو مخلفاتها، ورغم أنه بقي يشعُّ أحيانا في الأعمال الروائية مثلما نجده في رواية "طمبيزا Tombeza" مثلا لرشيد ميموني التي تبدأ قصتها خلال فترة الاحتلال وتستمر في شكل تصاعدي إلى أيام الاستقلال، إلا أن هذه الموضوعات قلّتْ نوعا ما «أمام صعود للموضوعات المرتبطة بجزائر اليوم (الشباب، المرأة، الأزواج...)»[1]، وهذا ما نجده عند الأجيال الشابة التي اتخذت لها مواضيع "عصرية"، في حين لم يتابع الكتابة الروائية من الجيل الأول إلا القليل كما سبق أن ذكرنا.

ما يهمنا نحن بعد هذا العرض من هذه الموضوعات هي تلك التي ترتبط ببحثنا حول صورة مدينة باريس، ولاشك أن ارتباط الروائيين الجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية بهذه المدينة له ما يبرره، سواء وقت الحرب التحريرية، حيث كان بعضهم يعيش هناك مثل مالك حداد، وقد قدّم نتاجاته الروائية كلها تقريبا مرتبطة بهذه المدينة كما سنرى، أما البعض الآخر فقد زارها على الأقل في تلك الحقبة إما للدراسة أو العمل أو غيرها من الأسباب، أو بعد الاستقلال، حيث ظل الكثيرون منهم مرتبطين بها، ويذكرونها في موضوعاتهم، ومن بين أهم هؤلاء نذكر رشيد بوجدرة، الذي تناولها بشكل واضع في بعض أعماله، وكذلك مليكة مقدّم، ورشيد ميموني الذي تابع فيها دراساته وغيرهم. وحتى أولئك الذين يعيشون في الجزائر من خريجي المدرسة الجزائرية وخاصة من أبناء الجيل الثالث كانت هذه المدينة حاضرة في بعض أعمالهم، كما هو الحال عند أمين الزاوي، والطاهر جاووت، وياسمينة خضرة...، وإن كان بدرجة أقل، يدلنا هذا على أن مجرد الكتابة باللغة الفرنسية يجر إلى استحضار بعض الفضاءات الفرنسية التي أهمها مدينة باريس، وهذا مقارنة بالموضوعات التي كتبها الروائيون الجزائريون بالعربية، حيث إننا لا نكاد نعثر على ذكر لهذه المدينة*، وحتى أولئك الذين يكتبون

---

[1] - أمين الزاوي: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ص421.

* - نستثني من هذه القاعدة ثلاثية أحلام مستغانمي التي تقع أغلب أحداثها في هذه المدينة، ويمكن أن نرجع ذلك إلى سببين أساسيين:

1- أنها كانت طالبة بباريس وكانت معجبة بها أيضا

2- أنها اقتدت بمالك حداد وخاصة في روايته "رصيف الأزهار لم يعد يجيب إلى درة أنها سمت بطل روايتها باسم بطل رواية مالك حداد(خالد بن طوبال) الذي عاش في باريس هو الآخر.

باللغتين أمثال رشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وأمين الزاوي، فإننا نجد تفاوتا في الموضوعات عند الروائي الواحد حسب اللغة التي كتب بها الرواية؛ بدليل أن رشيد بوجدرة كتب روايتين** كاملتين بالفرنسية وقعت أحداثهما في مدينة باريس، أما في رواياته المكتوبة بالعربية، فإننا لا نكاد نعثر على ذكر لهذه المدينة.

المبحث الثالث: باريس في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية:

إن الناظر إلى أعمال الروائيين الجزائريين الذين يكتبون بالفرنسية، والمتأمل في موضوعاتها، يجد بقليل من التركيز خطوطا فاصلة تقسم الأعمال الروائية إلى زُمرٍ متعاقبة على طول الخط الزمني، وهذا ما لاحظه النقّاد عندما أطلقوا عدة أسماء تنمّ عن هذه التقسيمات، فاستعمل بعضهم عبارات مثل: "الجيل الأول"، "الجيل الثاني"و "الجيل الثالث"، وجعل لكل جيل أدباءه المخصوصين، وحتى الجيل الأول قُسِّم إلى ما يمكن اعتباره جيلين اثنين، أولهما يسمى "جيل الـ52 الأدبي"*** الذي يضمّ أوائل الروائيين كما يبدو من التسمية، وقد كان هذا الجيل« أكثر شهرة في البلاد العربية حيث إن أغلب أعماله قد تُرجمت إلى العربية(...) ومن أبناء هذا الجيل هناك: جان عمروش، ثُمّ مولود فرعون»[1]، أما الجيل الفرعي الثاني فهو جيل الشباب الذين جاءوا مباشرة بعد جيل الـ52 من أمثال« كاتب ياسين وبشير حاج علي ومالك حداد، منهم الشعراء ومنهم كتّاب الرواية كما هو معروف»[2]، ويُسمى الجيل الأول أيضا باسم "الجيل المؤسِّس"، وهكذا يتبيّن أن كل جيل من هذه الأجيال يضم عدة أسماء روائية.

وقد آثرنا أن نقدِّم تقسيما آخر يكون حسب التصنيف الزمني؛ أي أنه يكون خاصا بالأعمال لا بالأسماء، إذ إن التقسيم الأول يطرح في طريقنا عدة مشاكل إجرائية، فحالة مثل حالة محمد ديب

** - اسم الروايتين: "ضربة جزاء"، و"الأراثة"، وسيأتي تحليلهما لاحقا.
*** - يورد أمين الزاوي في رسالته هذه التسمية، ولكنه يضمِّنها كل الروائيين الذين كتبوا رواياتهم خلال فترة الخمسينات، ويبدو هذا التقسيم أقرب للصحة.

[1] - محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، ص105.
[2] - نفسه، ص106.

تنتمي إلى الجيل الأول، نجدها تواصل نتاجها، بل وتجدد نفسها في كل مرة مطوِّرة موضوعاتها، تجعلنا محتارين في تصنيف هذا الروائي وتجعلنا مضطرين - بحسب التصنيف الأول- إلى أن نجمع أعماله الكثيرة في زمرة واحدة، ونساوي حينها بين ثلاثيته المشهورة، وبين رواياته اللاحقة مثل: "من يذكر البحر qui se souvient de la mer"، "رقصة الملك La dance du roi"، و"صيف إفريقي Une été Africain"، "هابيل Habel"...، رغم الاختلاف الكبير بينها، ليس فقط في الموضوعات، بل حتى في تقنيات المعالجة عند هذا الروائي، ومنه فإن التصنيف الزمني يتيح لنا مناقشة الأعمال بحسب حقبها التاريخية، ولا يهمنا آنذاك إن وضَعْنا محمد ديب مثلا في مرحلتين مختلفتين أو حتى ثلاثة، لأن محمد ديب في المرحلة الأولى، يختلف عنه أدبيا في مرحلة أخرى، وسنعتمد هذا التصنيف الزمني لا الأجيالي رغم أنه لا توجد في النماذج التي سنحلِّلها خلال البحث أي حالة تخرق التصنيف الأجيالي.

ومنه جعلنا تقسيمنا هذا على الشكل التالي:

- المرحلة الأولى: من 1950- 1962.
- المرحلة الثانية: من 1963- 1983.
- المرحلة الثالثة: من 1984- 2009.

وقد كان هذا التقسيم انطلاقا من طبيعة كل مرحلة، على أننا سنستغرق في المرحلة الأولى أكثر من المراحل الأخرى لكثرة النتاج الروائي فيها، وأيضا للتباين الواضح بين الروائيين من حيث نظرتهم إلى هذه المدينة.

المرحلة الأولى :1950- 1962.

تعتبر هذه المرحلة أهم المراحل نتيجة للأسباب سالفة الذكر، لهذا كان لزاما علينا أن نتناول أكثر من نموذج نظرا لتعدد الرؤى، رغم أن الأوضاع كانت واحدة، وقد نسبنا النماذج

لأصحابها على اعتبار أننا لن نتناولهم في المراحل اللاحقة، وتناولنا بالتحليل روايات ثلاث روائيين يختزلون النظرة العامة لروائيي هذه المرحلة.

ويمكن أن ندرج النماذج المدروسة للروائيين الثلاثة في نمطين مختلفين إلى درجة التناقض، يشمل النمط الأول النزعة الواقعية التي يمثلها مولود فرعون، وخاصة في روايته "الدروب الوعرة Les chemins qui mentent" التي قمنا بتحليلها، ويمكن أن نسميه باسم "نمط المواجهة"؛ حيث إن الكاتب يصف لنا معانات المهجرين بكل صورها المادية والمعنوية ممثلة في شخصية "عامر"، أما النمط الثاني فيشمل كلا من النزعة الرومانسية عند مالك حداد، والنزعة البورجوازية عند آسيا جبار، ويمكننا أن نسمي هذا النمط "نمط الهروب"؛ حيث إننا لا نجد عند الروائيَّيْن معالجة للأوضاع بصفة واقعية، فهذه الأوضاع هي مثيرات تستدعي استجابات أدبية عند مالك حداد، ولا نستغرب ذلك إذا علمنا أنه كان يعتبر الحياة ظاهرة أدبية، وليس إلا ظاهرة أدبية، أو هي مسوغات لنشدان الحرية التي هي قوام البورجوازية الأوربية التي تطمح آسيا جبار إلى بلوغها.

أ- مولود فرعون: باريس = السعادة المنشودة في أعماق الذل.

ينطلق مولود فرعون في روايته "الدروب الوعرة" من الحالة الاجتماعية التي كانت سائدة في الجزائر مجسدة في قرية "إيغيل نزمان" الكائنة في بلاد القبائل، فيصف لنا ما يعانيه السكان ليس من الفقر فحسب، بل من الجهل والخرافات السائدة في هذه القرية، وتبدو شخصية "عامر" هي الحالة التي تربط بين وسطين مختلفين إلى حد التناقض، وهما الجزائر وفرنسا، ويجدر بنا أن نلاحظ أن هذا الفقر والتخلف الذي كان ينخر جسد القرية، هو العامل الأول الذي أدى إلى هجرة الكثير من الشباب إلى فرنسا بحثا عن الرزق المفقود في الجزائر، وهروبا من الواقع المتعفن الذي لا يحتمل.

وإذا كانت فترة ما بين الحربين العالميتين هي الفترة التي شهدت نزوحا كبيرا من طرف العمال الجزائريين الباحثين عن أفق أرحب في فرنسا[1]، فإن سنوات الخمسينات التي تدور فيها أحداث الرواية شكّلت امتدادا للمرحلة الأولى، ورغم أن مولود فرعون في روايته هذه لم يحصر الهجرة في منطقة معينة من فرنسا، إلا أننا نجد أن بطل الرواية قد استقرّ أغلب مدة هجرته التي دامت أربع سنوات في مدينة باريس على اعتبار أنها هي الأشهر، وفيها فرص أكثر للعمل، ولم يكن عامر وحده بل كان يقيم « في باريس مع أولاد العم والأصدقاء وجميع أبناء إيغيل نزمان الكثيرين الموجودين هناك»[2]، ما يبعث في ذهن القارئ صورة لمجتمع جزائري مصغّر يجمعهم الهم الواحد، والمشاعر عينها داخل المجتمع الفرنسي، يشكل هذا المجتمع المصغر فئة تعيش على هامش الحياة، وتتقوقع على نفسها، وإن كانت تحاول تجاوز التقاليد التي نشأت عليها للتمكن من العيش داخل هذا المجتمع المتحضر والمتفتح.

تظهر باريس من الناحية المادية حلما يسعى كل واحد من سكان قرية إيغيل نزمان لتحقيقه، وذلك للخروج من دائرة الفقر؛ فقد كان« الناس في القرية يتحدثون عن فلان أو فلان ممن ذهب إلى فرنسا فأثرى فيها ثراء كبيرا، وأصبح يتعامل بالملايين ، ويملك في باريس أو مدينة "ليل" البنايات والمقاهي والمطاعم والمحلات التجارية، وفي مثل هذه الحالة كيف لا نرحل أفواجا نحو الترف والهناء؟»[3]، وعلى هذا الأساس يذهب "عامر" إلى هذه المدينة، ويعيش هناك أربع سنوات عصيبة، فعندما يصل إلى هناك يواجه عدة مشاكل، ويعاني كثيرا رفقة أبناء وطنه رغم أن أمه فرنسية الأصل، ما يضطره إلى أن يصحح فكرة "النعيم" التي يحملها أبناء قريته عن هذه المدينة، فيخاطبهم قائلا«:« ...هل تعتقدون أن أخوالي الفرنسيين يرحبون بي؟ أنتم مخطئون، اسألوا أولادكم ممن كانوا معي فسيخبرونكم عن سيرتي(...) وكيف كنت أقاسمهم الإهانة من طرف السلطات، والمعيشة التعسة في الغرفة الحقيرة، ولقمة العيش

---

[1] - ينظر: عايدة بامية أديب: تطور الأدب القصصي الجزائري، ص94.
[2] - مولود فرعون: الدروب الوعرة، تر: حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969، ص198.
[3] - نفسه، ص190.

المُرّة في باريس، وفي غيرها من المدن». »[1]، ولم تكن الصعوبات التي يتلقاها المهاجرون إلى هذه المدينة تخص العمل والمسكن ومتابعة السلطات الفرنسية لهم فحسب، بل كانت تتمثل خاصة في تلك النظرة التي يُنظر بها إليهم من طرف الفرنسيين، والتي تنم عن الشفقة الظاهرة، والكره المبطن، وهذا ما تعرض له عامر نفسه أثناء إقامته في باريس واكتشف ذلك من خلال مخالطته لسكانها الذين كانوا يعاملونهم معاملة خاصة كفئة تختلف عن كل الفئات الأخرى؛ فقد كان الناس في هذه المدينة «أشكال وأنواع فمنهم الأغنياء والفقراء، ومنهم اللصوص والمتسكعون- أمّا نحن فلا ننتمي إلى أي واحدة من هذه الفئات، إننا لا نستحي من واقع حالنا ما دمنا بالفعل معذّبين في الأرض »[2]، لذا نكتشف أن هذه النظرة القاسية التي كان يحملها سكان هذه المدينة تجاه المهاجرين الجزائريين، لم تكن نتيجة لحالتهم البائسة وعيشتهم الضنكى التي يعيشونها، بل على اعتبار أنهم جزائريون، فالتمييز كان يتم على أساس عرقي، بصفتهم جنسا متخلفا وهمجيا، وأيضا على أساس سياسي استعماري، بصفتهم من الأهالي الذين يشكلون الطبقة السفلى في الجزائر، في مقابل الطبقة العليا التي يمثلها المعمّرون الفرنسيون.

لقد وجد عامر نفسه في هذه المدينة وسط كل هذه النظرات يصارع من أجل الحياة الكريمة التي هاجر من أجلها، ويتهدم كل البناء الذي بناه من أحلام اليقظة في هذه الحياة بمجرد سماعه لتلك العبارات العنصرية الجارحة من أهل هذه المدينة « عُدْ إلى بلادك يا بيكو* »[3]، فيجيبهم هو في نفسه قائلا: «...ولتعلموا أيضا أيها السادة أن المعذبين في الأرض بشر كسائر البشر فلا تعتبروا وجودهم بينكم كالوباء الذي يجتاح مدينتكم العامرة».[4]

ولا نجد أن مولود فرعون في هذه الرواية يسهب في وصف جمال مدينة باريس من خلال عمرانها وأرجائها وحدائقها، إلا أن عامر عندما يرى تلك المحلات التجارية الكبرى والشوارع الفسيحة، والسيارات التي لا تعدّ ولا تحصى، والمعروضات الرفيعة، وأمام ذلك

[1] - المصدر السابق، ص127.
[2] - نفسه، ص130.
* - بيكو: كلمة احتقار بالفرنسية (المترجم)، ص131.
[3] - الدروب الوعرة، ص131.
[4] - نفسه، ص131.

الجمال وتلك الحضارة، وأمام تلك المشاهد التي لا تراها العين إلا في الجنة الموعودة، فإنه هو والذين معه لشدّة انبهارهم، لا يخطر ببالهم أبدا أنهم محرومون في هذه الدنيا[1]، إذن، فهذه المدينة هي مزيج شديد التعقيد من جمالها المادي، وقسوة سكانها، ورغم كل ذلك تبقى هي الحلّ الوحيد الذي يتقبّله عامر وكل الشباب بكل عيوبه للهروب من المعانات في تلك القرية، التي لشدة بؤسها يتخيّل عامر أن أهلها يقولون للمهاجرين، وهم بصدد السفر إلى فرنسا نحو باريس: « لا تظنوا أننا أغبياء، بل نحن عارفون...نحن نعرف أنكم تغادرون بلاد الجوع، وتذهبون إلى جنة الدنيا، ولكنكم ستظلون في تلك الجنة غرباء، وستضطرون إلى العودة إلى جحيم بلادكم »[2]، وهذا ما يجعل كل الدروب وعرة أمام عامر الذي يختزل كل الشباب الجزائري في تلك المرحلة؛ فباريس التي هي جنة بالنسبة لأهلها، وبالنسبة للسكّان الماكثين في القرية، هي في الحقيقة جحيم ثان بالنسبة لعامر يكاد يضاهي جحيم القرية التي يسكن فيها.

تعتبر أيضا باريس بالنسبة لعامر - إضافة إلى كونها مقرا للعمل- موطنا مناسبا يمكنه أن يمارس فيه حريّته خارج كل رقابة من طرف المجتمع؛ فقد صار هو وأصدقاؤه كما يقول: « نتعاطى جميع الموبقات من إفطار في رمضان، وشرب للخمر، وأكل للحم الخنزير، لقد تحررنا من جميع القيود ما عدا حقد الفرنسيين علينا... »[3]، فهذه الأمور جميعها لم تكن تسمح بها قريته (إيغيل نزمان) وكل قرى بلاد القبائل، لذا فقد كان عامر يعتبر أن هذه العادات والتقاليد هي تخلّف، وأن التقدّم يكمن في الحريّة التي توفّرها باريس، وهذا ما جعله مكروها في قريته؛ فهُمْ -يقول- «لا يرحِّبون بي لسبب بسيط، وهو أني لا أعبأ بتقاليدهم، وعاداتهم، وطقوسهم التي يريدون أن أخضع لها»[4]، وقد أدّى به هذا التوجه إلى الوقوع في حبّ "ذهبية"(وهي قريبة من قريباته تسكن بجوار بيته)، لأنها مسيحية، وأمها امرأة كانت متمرّدة على كل قوانين المجتمع، إضافة إلى أن أمه هو كانت مسيحية، لأنها فرنسية الأصل، ومن هذا يتضح أن باريس رغم كل

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص205.
[2] - نفسه، ص195.
[3] - نفسه، ص131.
[4] - نفسه، ص132.

عيوبها، هي مركز للحضارة والوعي والحرية، وهذا ما لاحظه عامر، من خلال مقارنته بين تفكير الشباب الذين هاجروا إلى فرنسا، وبين نظرائهم الذين لم يهاجروا؛ فالصنف الأول قد مارسوا الحرية هناك في باريس، أين أقاموا مدّة من الزمن، وخبروا الحياة هناك، فهؤلاء لا يقيمون للعادات والتقاليد الموجودة في القرية أي حساب «لأنهم ذاقوا الأمرين في فرنسا، وعندما رجعوا منها استفاقوا من غفلتهم، وفهموا الأمور على حقيقتها، وليس هذا بالأمر السهل »[1]، أما الصنف الثاني، فيمثله أولئك الشباب الذي لم يهاجروا، وبقوا في القرية يتّبعون تقاليدها، وعاداتها، ودينها الذي يعتبره عامر واحدا من تلك التقاليد، وقد اعتبرهم لذلك متخلفين وجامدي التفكير، بينما اعتبر نفسه وأمثاله متفتحين، لأنهم كسروا هذا التخلف.

من خلال هذه الرواية، يمكننا أن نوجز نظرة مولود فرعون إلى هذه المدينة في النقاط التالية:

1- باريس هي عاصمة فرنسا، لذلك فهي تختزل كل مدنها، وهي أيضا الوجهة الأولى للعمال والمهاجرين الجزائريين.

2- تعدّ الهجرة إلى باريس بالنسبة للجزائريين ضرورة أكثر منها اختيارا، وذلك بالنظر للظروف الصعبة السائدة في الجزائر(القرية).

3- باريس هي بلاد المباحات في مقابل القرية (الجزائر) التي تعج بالمحرمات والقيود.

4- تمثل باريس الحلم المنشود، ولكنها أيضا هي المعاناة المادية والنفسية خاصة بفعل التمييز العنصري الممارس على الجزائريين هناك.

5- باريس هي جنة الآخر المختلف إلى حد التناقض، والذي يحتقر الأنا ويذلّها، لذا فهي تمثل الجنة والجحيم في آن واحد.

[1] - المصدر السابق، ص132.

ب- مالك حداد ومفهوم المدينة المثالية لممارسة الرومانسية الحزينة:

بدأ مالك حداد حياته الأدبية بكتابة الشعر حيث أصدر عام 1956م ديوانه المشهور "الشقاء في خطر Le malheur en danger" قبل الانتقال إلى كتابة الرواية، لذلك فإننا سنجد أن صورة مدينة باريس في رواياته ستتأثر بصفة مباشرة بلغة الكاتبِ الشعرية، وقد أصدر حداد روايته الأولى التي عنوانها "الانطباع الأخير La derniére impression" عام 1958م، تلاها صدور ثلاث روايات أخرى خلال الثلاث سنوات التالية، وقد عالج فيها كلها القضية الوطنية، وبحكم عيش مالك حداد في مدينة باريس، وخاصة خلال مدة الاحتلال، فإن كل رواياته كانت تستحضر هذه المدينة، في حين نجد أن روايتين كاملتين وقعت أحداثهما بصفة شبه كليّة في هذه المدينة، وهما رواية "سأهبك غزالة Je t'offrirai une gazelle"، ورواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب Le quai aux fleurs ne répond plus".

تعالج رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب" حالة المنفى التي يعيشها بطل الرواية "خالد بن طوبال" في مدينة باريس، حيث يعيش صديقه القديم "سيمون كويدج" الذي درس معه في ثانوية بقسنطينة، وبمجرد نزول خالد من القطار في محطّة باريس قادما إليها من الجزائر، لم يجد صديقه هذا في انتظاره هناك أمام رصيف الأزهار، فيقول في إشارة إلى هذا الغياب «هكذا لأول مرة لم يجب رصيف الأزهار»[1]، ولكن هذه الجملة هي في الحقيقة موجهة إلى مدينة باريس من خلال أحد أفرادها.

ويغلب على وصف باريس ذلك الطابع الرومانسي الحالم في لغة شعرية وشاعرية أثّرت على بناء الرواية، حيث إننا نحس بنوع من التفكك، ولم تكن هذه اللغة تعكس الواقع بقدر عكسها للأحلام والأحاسيس، على اعتبار أن مالك حداد نفسه كان يغلّب الجانب الأدبي على الجانب الواقعي «ما الحياة في نظري إلا حدث أدبي»[2]، ولهذا نجد أن باريس في هذه الرواية لا تأخذ صورة ثابتة تماما، بل هي متغيّرة بحسب نفسية المؤلّف؛ فالصورة الغالبة على باريس هي تلك

[1] - مالك حداد: ليس في رصيف الأزهار من يجيب، تر: ذوقان قرقوط، آفاق للكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1999، ص07.
[2] - نفسه، ص96.

الصورة السوداء التي تبدو من خلالها « كنيسة نوتردام منهمكة، واللبلاب يتدلّى عليها تدلّي اليائس، ويكاد الطقس أن يكون باردا(...)وفي الهواء تفوح رائحة التعاسة(...) وترى الصحف على شبكات الحديد في مداخل الميترو معلّقة كالغسيل الوسخ المُبْتَل، ونهر السين كأنه حنشٌ كبير»[1]، يرجع هذا الوصف إلى كون بطل الرواية كان يعيش حالة من الحزن، أمّا عندما يكون منتشيا - وهذا نادر- فإن مظهر مدينة باريس يتغيّر تماما، بل يصبح معكوسا مثلما حدث ذات يوم من أيام الخميس كان فيه بطل الرواية مزهوا، ومنشرح الصدر، ما جعله يرى أنّ ذلك النهر الذي كان يشبه الحنش الكبير قد تغيّر، وأصبح « يسير مغتبطا فهما(...) باريس! يقول المرء بينه وبين نفسه إنه لا يحبّها، وأنها كبيرة جدا وأنها كثيرة الصخب ثُمّ يتبيّن وهو يهمّ بمغادرتها أنه كان يحبّها حقّا، باريس هذه على الرغم من كل شيء»[2]، وقد كان للثورة التحريرية أثر واضح في تحديد صورة هذه المدينة؛ إذْ إن بطل الرواية "خالد بن طوبال" كان دائم الانشغال بالثورة وكان يشتري الجرائد كي يطّلع على ما يحدث هناك، وهذا ما طبع نفسه بهذا الحزن الذي انعكس على المدينة، وهذا ما كان البطل يعلمه، وكان يعتبر« أنّ الشقاء هو الذي يشوّه الإنسان ويشغل باله ويجعله غير عادل »[3] في أحكامه.

ولا نجد أن مالك حداد يصف حالة المهاجرين أو المنفيين الجزائريين في هذه المدينة كما فعل مولود فرعون، ولا إلى معاناتهم المادية والنفسية هناك، بل يذكر نموذجا واحدا وهو شخصية "خالد بن طوبال" الشاعر والكاتب والصحفي الذي ليس في الأخير إلا الكاتب نفسه، ويسهب في وصف حالاته الشعورية وعلاقاته مع سكان باريس . وتتناول كل رواية من روايات مالك حداد قصة حب تتشابه كلّها، فنجد أنه يصور لنا أحاسيس الفتاة الباريسية على أنها غريزية، خائنة، عبثية وتَحُسُّ فراغا عاطفيا؛ فـ "جيزال دوروك" في رواية "سأهبك غزالة"، و"جرمين" في رواية "التلميذ والدرس L'élève et la leçon"، و"مونيك" في رواية "ليس في رصيف الأزهار من يجيب"، كلُّهنّ نساء متزوجات يقعْن في حبّ بطل الرواية الكاتب

[1] - المصدر السابق، ص122.
[2] - نفسه، ص108.
[3] - نفسه، ص108.

الجزائري، ويبْدين إعجابهنّ به، ولكنه لا يبادلهنّ الحبّ، عدا في رواية "التلميذ والدرس"؛ حيث إنّ "صلاح قدير" بطل الرواية كان يحب "جرمين" حبا صادقا، ما جعله يهمل زوجته التي انتهت إلى عيادة للأمراض العقلية، ثمّ الموت حبا له وحزنا عليه، أما أزواجُهُنّ فيبدون من خلال الروايات لا مبالين بما يحدث في ظلّ انهماكهم بأشغالهم الخاصة، ويمكن أن نستنتج من هذه القصص أن الجو الذي يطبع العلاقات الباريسية هو أقرب إلى الحرية، هذه الحرية التي كان يحسّها كل أبطال روايات مالك حداد.

إضافة إلى ذلك، فإن باريس تمثِّل بالنسبة لخالد المكان الآمِن الذي يتيح له الحياة، فعندما سأله صديقه "سيمون" عن سبب مجيئه إلى باريس، أجابه البطل بعبارة «أحجّ »، ولمّا سأله عن زمن مكوثه فيها، ردّ عليه قائلا: « أجهل هذا...بقائي مرهون بالحرب، فهي تقرر نيابة عنّي... »[1]، إضافة إلى ذلك فإن مدينة باريس هي التي تمنحه فرصة كسب عيشه، على اعتبار أنه ينشر أعماله في دور نشرها، وكذلك يمارس مهنته كصحفي.

وتدور الرواية في أساسها على حالة الضياع التي يعيشها بطل الرواية "خالد بن طوبال" في هذه المدينة، وتتفاقم هذه الحالة بعد أن يلاحظ أن صديقه القديم "سيمون" قد غيّر نظرته تجاه الجزائر، بعد أن كان يكتب فيها قصائده عندما كان تلميذا هناك، وصار لا يشاطره أحاسيسه الوطنية تلك، ولم يكن "سيمون" هو المقصود الحقيقي بل كان لا يعدو أن يكون رمزا للمدينة كلها، حيث إنها لم تعد تفهم "خالد" ولا قضية وطنه، وأصبح رصيف الأزهار المحاذي لمحطة القطار لا يستجيب لصيحة خالد، ولا لنداءات الظلم والتعاسة التي تنبعث من أفواه الجزائريين القابعين تحت نير الاستعمار، بل أصبحت من خلال عدم استجابتها لصوت الحق الذي أراد خالد أن يسمعها إيّاه مشاركة في الظلم، ومساندة لهذا الاستعمار، لذلك لم يجد البطل في الأخير بُدّا من حمل حقائبه والعودة إلى الجزائر، لأنّ بقاءه أصبح دون معنى.

أما في رواية "التلميذ والدرس"، فإن مالك حداد يصف لنا ذلك الحوار العنيف الذي دار بين جيلين مختلفين، يمثل الجيل الجديد كلاًّ من "فاضلة" وهي ابنة بطل الرواية "صلاح قدير"،

[1] - المصدر السابق، ص115.

إضافة إلى "عمر"وهو شاب جزائري يدرس الطب في باريس رفقة "فاضلة" ويحبّها كما تحبه، وهما شابان متفتحان ووطنيان، يحاولان دعم الثورة، في حين يمثل "صلاح قدير" الجيلَ القديم الذي يتخبّط في ارتباكه تجاه هذه الثورة الفتيّة، وتمثل مدينة باريس المكان الذي يدرس فيه كل من "فاضلة" وحبيبها "عمر" في معهد الطبّ، وكانت هذه المدينة هي المكان الذي يناقشان فيه قضايا الثورة، ويقرران فيه ما يجب عليهما أن يفعلا، وقد كانت هذه اللقاءات الثنائية تتم في مقهى شارع صغير، يملكه رجل اسمه "سعيد كغني" قالت فاضلة عنه«أنه لا يعنيه أن يخدم سكّيرا أو يتيما، إنه لا يخدم إلا نفسه»[1]، ما يدل على أن هذه المدينة كانت تحوي المتخاذلين أمام الثورة، كما كانت تحوي المتعاطفين معها أمثال "عمر" الذي صار مطاردا من قِبَل سلطات هذه المدينة، باعتباره ناشطا ثوريا بعد أن توقّف عن متابعة الدراسة واستجاب لنداء الوطن الجريح.

أما عن البطل "صلاح قدير" فقد كانت باريس تعني بالنسبة له تلك المرحلة التي كان يدرس فيها الطب هناك رفقة الفتاة "جرمين" التي أحبها وبقي يحبّها رغم أنها تزوجت، حيث إنه كان يعتبر هذه الفتاة «قبل كل شيء وفوق كل شيء رغبة في الحياة »[2].

ويظهر جليا الفرق الذي كان بين الجيلين في نظرتهم إلى هذه المدينة؛ فالجيل الأول الذي يمثله "قدير" كان يتخذ المدينة مكانا لممارسة الحرية والحب، أما الجيل الثاني الذي يتلخص في "فاضلة" و"عمر"، فقد أصبحت هذه المدينة بالنسبة له مركزا لدعم الثورة الجزائرية.

من خلال كل روايات مالك حداد نخلص أن نظرته إلى مدينة باريس كانت تقوم على أساس مهم، وهو الحالة التي كانت تعيشها الجزائر آنذاك؛ فاستمرار الحرب في هذه الأخيرة يصاحبه استمرار النظرة السوداوية تجاه باريس، ولكننا لا نجد صِلاة مباشرة بين الاستعمار وبين هذه المدينة التي هي أولا وقبل كل شيء عاصمة الدولة المستعمِرة، لهذا لا نجد أن الحرب

[1] - مالك حداد: التلميذ والدرس، تر: سامي الجندي، منشورات وزارة الثقافة، الأردن 2008، ص36.
[2] - نفسه، ص122.

كانت تشغل بال أهل باريس كثيرا، ورغم ذلك فإن خالد بن طوبال يربط صورة باريس بالوضع في الجزائر عندما يقول «...ولا تكون باريس حرّة إلا عندما تصبح الجزائر حرّة»[1].

ج- آسيا جبار: باريس المدينة= باريس الحرية.

يمكن أن نميز في رواية "القلقون Les impatients" لآسيا جبار فكرتين أساسيتين تدور عليهما أحداث الرواية، وهما على التوالي فكرة التحرر، وفكرة الحرية.

يصف الجزء الأول من هذه الرواية حسب هذا التقسيم حياة البطلة "دليلة"، وهي فتاة يتيمة الأبوين، تعيش مع أخيها "فريد" المتزوج، والذي يملك السلطة في البيت باعتباره الولد الوحيد الذي خلّفه الوالد، وزوجة أبيها التي يثق فيها فريد كثيرا، نظرا لاشتهارها بالاتزان في الرأي، والمحافظة على شرف العائلة، إضافة إلى مجموعة من الشخصيات الثانوية المكمّلة، ويبدو هذا البيت محافظا على العادات والتقاليد، وعلى المبادئ الدينية التي تمثّلها شخصية الشيخ "عبد الرحمان" من خلال ندائه المتكرر: «أفسحوا الطريق» كلّما دخل أو خرج لتحتجب النسوة في بيوتهنّ. تقع دليلة- وهي فتاة جامعية تتميز بالهدوء والعناد- في حبّ شاب يدعى "سالم"، وأصبحت بعد أيام تضبط معه لقاءات سرية، وكانت تتحجج أثناء ذهابها لملاقاته بأنها ذاهبة لزيارة صديقتها محاولة إقناع زوجة أبيها، ولكنها تسأم من هذا الكذب المتواصل، وتقرر أن تخبر أخاها فريد بكل شيء.

أما الجزء الثاني فيصف حياتها في مدينة باريس، بعد أن نفد صبرها في انتظار"سالم" الذي ذهب هناك من أجل القيام بأعماله التجارية، فلحقت به وأصبحتْ تتصرّف هناك بكل حرّية، خلافا لِما كان عليه الأمر في الجزائر عندما كانت تمارس عملية التحرر من كل تلك القيود التي تفرضها العائلة، ومن خلالها المجتمع الجزائري المحافظ بعاداته وتقاليده الصارمة.

تمثّل مدينة باريس بالنسبة لهذه الفتاة الشابة مكانا يتيح لها فعل ما تشاء، فبمجرّد أن وصلت إلى هناك، أخذتْ تتجول في أرجاء المدينة مغتبطة، ولم تلتقِ بسالم - الذي يفترض أنها

[1] - ليس في رصيف الأزهار من يجيب، ص128.

ذهبت من أجله- إلا بعد يومين، ما يدفع إلى القول أن هذا الحب لم يكن في الحقيقة إلا ذريعة من أجل ممارسة الحرية التي تطمح إليها، وتظهر المدينة بالنسبة لها في غاية الهدوء والرومانسية، فقد « كانت شمس الصباح تغمر الشوارع الرمادية اللون»[1]، وكان نهر السين غارقا في جريانه، ويظهر أن الرغبة التي كانت تراود دليلة في التحرر عندما كانت في البيت قد زالتْ بصفة كبيرة في باريس بزوال تلك القيود التي كانت مفروضة عليها في بيتها، ورغم أن سالم هو القيد الوحيد الذي كان يحكمها في هذه المدينة، إلا أنها استمرّت في ممارسة تحررها عندما أصرّتْ على استقبال "جِلْبِرْتْ" - وهي فتاة باريسية- في غرفتها رغم نهي سالم لها، ما اضطرّه إلى صفعها.

ومن خلال تلك الجولات التي كانت تقوم بها دليلة رفقة سالم في أنحاء مدينة باريس، يتبيّن أن هذه المدينة كانت في صورة زاهية ومناسبة لممارسة ما كانت ترغب فيه، فهي تصف المدينة قائلة« كان نهر السين يجري أمامنا، وكانت أضواء الجسر المجاور تنعكس على صفحة الماء فتبدو وكأنها مجموعة من الحلي، وكانت أفضل مواعيدنا تتم هكذا أمام المياه المنبسطة العذبة الشفافة»[2]، ثُمّ تقيم مقارنة سريعة بين هذه المدينة، وبين الواقع الذي كانت تعيشه في بيتها«... حاولت أن أنسى كل شيء سوى اعتزازي لرؤية باريس وهي تلقي علي السأم، والشيخوخة المتهالكة، وتكشف لي أخيرا عن وجهها الحقيقي، وجهها الحاني على كل من يشعر بالحرية والانطلاق... »[3].

إن هذه الحرية التي تتصف بها مدينة باريس تتجلى أكثر ما تتجلى في سلوك سكانها الذين يعيشون الحياة بكل ملذاتها، فهناك « النساء الأنيقات المخضبات الوجوه ذات الأقنعة القاسية، وعدم حياء الأزواج، وعجرفة النساء المتسكعات على الرصيف عند خروج الناس من الملاهي بانتظار الفريسة كأنهنّ آلات غامضات لمذهب غامض»[4]، إلى درجة أن هذه الحريّة تتحوّل إلى شيء من الدياثة والمجون واللامبالاة، فسكان هذه المدينة يعانون فراغا نفسيا

---

[1] - آسيا جبار: القلقون، تر:منذر الجابري، منشورات دار الاتحاد، بيروت، لبنان، ص194.
[2] - نفسه، ص204.
[3] - نفسه، ص223.
[4] - نفسه، ص205.

وعاطفيا يحاولون ملأه من خلال هذه التصرفات والنشاطات، فهُم من أجل ذلك مولعون بكل ما يخفف عنهم هذا الشعور، ويجلب لهم قدرا من السعادة المفقودة، لذا يتهافتون على وسائل اللهو، فقد تعوّدوا على« أن يفتحوا جهاز الراديو أو التلفزيون، ويتدافعون إلى دور السينما، ويصطفّون الواحد تلو الآخر أمام دور اللهو(...)إنّ عندهم الكثير من النشاط ولكن قليلا من العواطف، ولا يكادون يحسون بالانفعالات »[1]، ومن أجل هذه الأسباب كلِّها يعتبر سالم هذا المكان مكانا سلبيا وخطيرا، فإذا كان "عامر" بطل رواية "الدروب الوعرة" لمولود فرعون، ومن خلاله كل الذين يعيشون في فرنسا يعانون نتيجة ما يتعرضون له من نظرة عنصرية وازدراء من طرف الباريسيين، فحالة "دليلة" يبدو أخطر وأعمق إذْ أنها مهددة بفقدان هويّتها والذَّوبان في هذا المجتمع الذي تطغى فيه المادة، لذا فإن سالم يحاول أن يشرح لها هذا الخطر، وأن يبيّن لها مدى فساد هذا المكان عندما لاحظ أن الفتاة قد «أغراها ذلك العالم»[2]، ولكن دليلة لم تكن تتجاوب معه ، وكانت تبذل مجهودا كي لا تتثاءب حين كان يردد على سمعها كلمة "خطايا" فهي لم تكن تؤمن بتلك الكلمة[3].

من هذا يمكن أن نلخص صورة باريس عند آسيا جبار من خلال روايتها هذه كالآتي:

1- هي المكان الجميل الذي يبعث على الراحة، يظهر هذا من خلال كل تلك المميزات التي تنفرد بها باريس، كنهر السين، الحدائق الجميلة، البنايات الفاخرة....

2- باريس هي المكان الذي يضمن الحرية لكل الأشخاص حيث إن المجتمع لا يفرض قيودا بل يبيح كل الأشياء التي تعدّ محرّمة في الجزائر.

3- باريس هي المدينة المغرية التي تهدد خصوصيات الأشخاص، وتدفعهم للتخلّي عن مبادئهم وقيمهم من أجل التلاؤم معها.

---

1 - المصدر السابق، ص200.
2 - نفسه، ص206.
3 - نفسه، ص206.

4- هي مكان اللهو والطرب، حيث إن العبثية في العيش والانغماس في الملذات تمثل إحدى أهم صفات سكانها.

من خلال هذه المميزات تجد دليلة نفسها منقسمة بين ممارسة عملية "التحرر" الدائمة (من قيود العائلة والمجتمع في الجزائر، ومن قيود "سالم" في باريس)، والطموح نحو الحريّة المنشودة، لهذا فهي تمثل النموذج الأمثل لصنف من الناس هم "القلقون" الذي تحمل الرواية عنوانه ، والذين يواجهون في حياتهم الكثير من التناقضات التي تجعلهم لا يستقرون على حال بل هم في بحث دائم عن السعادة المفقودة.

المرحلة الثانية: (1963- 1983)

تمثل روايات هذه المرحلة نقلة نوعية في معالجة القضايا الراهنة على اعتبار أنها واكبتْ مرحلة جديدة من تاريخ الجزائر، وهي مرحلة الاستقلال، لذلك فقد كان منطقيا أن تختلف المواضيع، وتختلف أيضا صورة مدينة باريس تبعا لذلك في أعمال روائيي هذه المرحلة، ونلاحظ أن هذه الصورة عولجتْ من خلال منظورين مختلفين:

1- المنظور الأول: وهو الذي يعود إلى مرحلة الحرب التحريرية، وينقل لنا صورة هذه المدينة بطريقة لم يكن بإمكان روائيي الثورة نقلها آنذاك بفعل الحرب التي كانت قائمة، ولم تكن الصورة واضحة بالنسبة لهم حول الكثير من المسائل، كنشاط جبهة التحرير هناك في ذلك الوقت، أما بعد الاستقلال فقد كان الأمر أشبه بمناقشة هذا الموضوع بعد أن كان مبهما، ومن ذلك ما نجده عند "رشيد بوجدرة" في روايته "ضربة جزاء"، عندما عاد إلى مرحلة الحرب، ونقل العمليات التي كانت تقوم بها المنظمة في باريس دعما للثورة التحريرية، ولهذا فقد اتخذنا هذه الرواية نموذجا نكشف من خلال تحليله طبيعة هذه الصورة.

2- المنظور الثاني: وهو الذي يتناول صورة هذه المدينة في مرحلة ما بعد الاستقلال؛ أي في ظل الظروف التي أصبحت سائدة في الجزائر، وقد تناولنا هذه

الصورة من خلال رواية أخرى لرشيد بوجدرة، والتي تحمل عنوان "Topographie idéale pour une agression caractérisée" التي تُرجمتْ إلى "الأراثة"، وهي تعالج صورة باريس من خلال مهاجر جزائري هاجر إليها سنة 1973م، ويمكننا أن نكشف من خلال تحليل هذين النموذجين مدى اختلاف صورة باريس بين الرواية الأولى والثانية رغم أن كليهما كتبتا بعد الاستقلال.

وقد أخذنا النموذجين لكاتب واحد وهو رشيد بوجدة على اعتبار أنه أهم روائي في هذه الفترة، إضافة إلى كونه أشهرهم، وأغزرهم نتاجا منذ أول رواية نشرها عام 1969م بعنوان "الطلاق La répudiation " والتي اعتبرها الكثير من النقاد بمثابة «الولادة الثانية للرواية الجزائرية والمغاربية بصفة أشمل»[1]، أما النتاج الذي سبق صدور هذه الرواية، فقد وُصف بكونه« إنتاجا روائيا جزائريا يميل إلى الركود»[2]، حيث ظهرت بعض الأعمال بين سنتيْ (1962-1968)، ولكنها لم تمثل نقلة كتلك التي مثلتها رواية "الطلاق" لـ"بوجدرة"، والتي ناقش فيها قضايا الثورة بكل جرأة.

أما الروائيين الآخرين الذين ينتمون إلى هذه المرحلة فهم أقل عددا وشهرة من روائيي المرحلة الأولى، ويأتي على رأس هذه المرحلة (الثانية) إضافة إلى "بوجدرة"، كل من رشيد ميموني، ونبيل فارس.

لقد كان "بوجدرة" أكثر تعمقا في تحليل صورة باريس من غيره في هذه المرحلة؛ إذْ إنّ كلتا الروايتين تقع أحداثهما بصفة كاملة في هذه المدينة، ما يمنحنا صورة أكثر وضوحا عن هذه المدينة من منظور "بوجدرة"، إضافة إلى أن أسلوبه يتّسم بطابع الدقة، والعمق وأيضا الواقعية الكبيرة في الوصف، وهذا ما يجعل الروايتين مثالا حيا عن صورة المدينة في هذه المرحلة.

[1] - جمال الدين بن الشيخ: معجم آداب اللغة العربية والأدب الفرانكفوني المغاربي، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص172.
[2] - نفسه، ص172.

أ- رواية "الأراثة":

تدور أحداث رواية رشيد بوجدرة " Topographie idéale pour une agression caractérisée"* - التي ترجمها الروائي "جيلالي خلاّص" تحت عنوان "الأراثة"- في مدينة باريس، وهي تلخص رحلة مهاجر جزائري إلى هذه المدينة، وتصف ضياعه في متاهات مترو المدينة، إلى أن انتهى به النهار في يد عصابة من السكارى انهالتْ عليه بوساطة أسلحة متنوعة فأردتْه قتيلا مشوّه الجثة.

تتلخص مدينة باريس خلال هذه الرواية في فضاء الميترو بكل ما يحمله من تعقيدات، وقد استغرق شرح هذه التعقيدات الجزء الأكبر من الرواية، استعمل فيه "بوجدرة" أسلوبا مكثّفا ودقيقا يمكن للقارئ معها أن يرسم خريطة لهذا الميترو بكل سككه واتجاهاته ومحطاته المسمّاة بأسمائها، وتتمحور هذه القصة حول رجل فقير كان يسكن في قرية من قرى الجزائر، تقع في منطقة جبلية، وهي قرية منغلقة ومعزولة عن العالم الخارجي، تعمُّ فيها الأمية والجهل والخرافات، وقد استغلَّ هذا الوضع ثلاثة من المهاجرين القدماء الذين عاشوا في باريس أيّام الثورة التحريرية، يسميهم هذا المهاجر باسم "العسكر"، لينصّبوا أنفسهم أوصياء على سكان تلك القرية، مستعملين بذلك حيلهم ورموزهم المبهمة وادّعاءهم العلم بكل شيء من أجل تحقيق أهدافهم الخاصة.

وتخلو الرواية من الأسماء خلوا تاما*، فبطل الرواية لا يُذْكر إلا بصفته مسافرا، وكذلك كل الشخصيات التي تسمى بصفاتها، فالحذف المتعمّد للأسماء دليلٌ على دونية المسميات وانحطاطها، حتى أن سكان هذه القرية يسمون باسم "سكان الجبل"، فهم ينسبون إلى الجبل الذي من أهم صفاته، وقوفه كحاجز، وحجبه كل شيء وراءه، ما يرّسخ طابع العزلة الذي يطبع المكان.

* - الترجمة الحرفية للعنوان هي: طبوغرافيا مثالية لاعتداء موصوف.
* - نستثني اسما واحدا مذكورا، وهو اسم "سيلين" أو "إلين" لأن المسافر لم يتذكّر اسمها جيّدا، وهي فتاة من مرتادي المترو ساعدت المسافر على إيجاد طريقه.

ينزل المسافر في محطة باريس آتيا إليها من مدينة مرسيليا، وقد استقرّ في مدخل مترو المدينة، وهو يحمل حقيبته المهترئة والمنتفخة بالأغراض الرخيصة، ويلبس لباسا رثا أثار انتباه الناس، وبمجرد ركوبه أول قطار في السكة "5" تبدأ المتاهة اللامتناهية، فيضيع وسط اللوحات الاشهارية المُنارة على جانبي السكة العارضة للكثير من السلع، ووسط المنعرجات العجيبة، والاتجاهات المجهولة التي يسلكها القطار، يفقد وجهته تماما وهو ينتقل من قطار إلى آخر حاملا معه تلك القصاصة التي كتب عليها عنوان ابن عمّه الذي يريد الذهاب إليه، ويظهرها أمام كل من يتوسّم فيهم مساعدته، ورغم مجهودات بعض من هؤلاء الذين يحاولون إرشاده إلى الطريق الصحيح، إلا أنه بقي تائها في المترو الذي هو عبارة عن دهاليز«تتلو الدهاليز يتداخل بعضها في بعض وتدور في الواقع حول نفسها، تلتف حسب دائرية قطعية شيّدها صرحا بنّاؤوها الهاذرون والشاعريّون الذين لا يثقون البتة في استقامة الخطوط، مفضلين المنحنيات التامة والشبقية على القطع المستقيمة الجافة الباردة »[1]. وقد تعرّض هذا المسافر- الذي لا يعرف القراءة ولا الكتابة ولا يتقن التحدّث بالفرنسية- إلى عدّة إهانات من طرف مرتادي المترو، وخاصة عندما كانت حقيبته البائسة المنتفخة بالأغراض تعترض طريق من يريد النزول، فيُغضب هؤلاء النازلين الذين «راحوا يركلون بأرجلهم حقيبته دافعينها إلى الرصيف، قائلين: فهذا إذن؟ أبله، وسخ... »[2]، وتعكس هذه الصورة ذهنية سكان هذه المدينة؛ إذْ إنهم ينظرون إلى المهاجرين الجزائريين نظرة احتقار وحقد دفين بمجرد رؤيتهم في هيئتهم المهترءة تلك، وحقائبهم الكثيرة المكتظة المنقولة من أرض الوطن، وهم يتخبطون في متاهات الميترو قاصدين المعامل والمصانع والورشات الباريسية، وقد أصيب هذا المسافر بالهلع من جرّاء كل هذا، ما جعله يلوم جماعة "العساكر" الذين لم يخبروه بكل هذه المتاهات متمتما في نفسه « كان عليهم أن ينبئوني بشأن كل هذه المعابر... »[3].

---

[1] - رشيد بوجدرة: الأراثة، تر: جيلالي خلاص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص234.
[2] - نفسه، ص117.
[3] - نفسه، ص121.

إن اقتصار الرواية على الوصف بصفة كبيرة (وصف المترو الذي شغل أكثر من ثلثي الرواية)، وافتقارها للأحداث يبيّن بدقّة كثرة وتنوع الأماكن في هذه المدينة التي اخْتُصِرتْ في محطة الميترو الضخمة، والمعقّدة، البالغ مجموع طول ممراتها (200كلم)[1]، والتي تحوي الكثير من أصناف البشر، كسكان المدينة «المبهوتين والضجرين الحزينين»[2] والسيّاح الأجانب، وخاصة الأمريكيين، اللصوص، المتسكّعين، العجائز...، ورغم الازدحام الكبير للمحطات، إلا أن الرواية تصوّر الباريسيين في صورة متحضّرة باحترامهم للتعليمات والقوانين المعلّقة داخل القطار، مثل لافتات منع التدخين، وأولوية الأماكن للعجائز والقّصّر...، ولكن تبقى النظرة العنصرية أيضا من أهم مميزاتهم، ما يذكّرنا بحالة عامر في رواية " الدروب الوعرة"، إذْ يتعرّض هو الآخر للكثير من المضايقات والإهانات من قِبل الفرنسيين، ما يدلّ على أن النظرة التي كانت تستقبل بها هذه المدينة المهاجرين أثناء فترة الخمسينات، هي نفسها التي استقبلت بها هذا المسافر بعد الاستقلال(سافر هذا المهاجر إلى باريس يوم 26 سبتمبر1973)، بل يمكن أن نقول أن الحقد تضاعف على اعتبار أن هذا المهاجر قد قُتِلَ من طرف مجموعة من العنصريين، وهو السبب ذاته الذي راح ضحيته أحد عشر مهاجرا آخر، قُتِلوا بالطريقة نفسها خلال ذلك الشهر.

من جانب آخر تشكل هذه المدينة مركزا مهما كان يقصده المهاجرون الجزائريون لإيجاد عمل في إحدى الورشات أو المصانع التي لم تكن الواحدة منها بأقل خطورة من الأخرى؛ فقد كانت جماعة "العسكر" في القرية هناك تتوقع أن ذلك المسافر سوف لن يرجع حيا في كل الحالات، فإما أن يموت في البحر، أو في متاهات المترو، أو في المعمل «بمقاصله التي تدور على أسطواناتها المسننة بالفولاذ، الدائرة في الاتجاه المعاكس والهاصرة للمعدن مُسَطِّحة وممدِّدة إياه في الحرارة الصاهرة التي تُحَوِّلُ المناخير إلى جرح جافٍّ أليم (...)حيث سيفقد جلده

[1] - المصدر السابق، ص147.
[2] - نفسه، ص122.

وهو المعتاد على الهواء الطلق، سينتهي إلى فقدان أصابعِهِ، يَدَهُ... »[1]، أو يموت في الورشة « حيث سيكون له كامل التمتع بلعبة البهلوان الجاري على الحبال إلى أن يسقط ذات يوم من إحدى الرافعات... »[2]، ومن خلال كل هذه الحقائق التي يرويها هؤلاء المجرّبون الذين قضوا 30 سنة هناك، يمكن القول أن هذه المدينة التي يقصدها المهاجرون للعمل من أجل ضمان حياة أحسن، هي في الحقيقة سبب من أسباب الموت، وفي كل الحالات، فسيفقد المهاجر إلى هناك إحدى أشياءه: « ساقهُ، فضيلته، لغته، مولده، بشرته، إيمانه... »[3].

لكن مدينة باريس رغم كل هذه المعاناة التي تفرضها على المهاجرين العاملين هناك، والمُسْتَغَلّينَ إلى أقصى الحدود من طرف أرباب العمل، تبدو فضاء مميزا يمارس فيه هؤلاء المهاجرون حرّيتهم بعيدا عن كل قيود رقابية، حيث إن جماعة "العساكر" عندما كانوا هناك في باريس، كانوا يستقبلون الوافدين الجدد« بمنحهم أولى السجائر (غولواز) ذات المذاق النترات، أولى جرعات شرابهم المخلوط الذي يخونون به العهد...»[4]، وهذا من أجل أن يتلاءموا مع الجو السائد في المدينة المكتظة الغارقة في الحرّيات الفردية، ولم تكن باريس مكانا للتحرر من العادات والتقاليد فقط، بل مكانا للتحرر حتى من الأصل؛ إذْ كانوا ينفقون دراهمهم من أجل اقتناء ألبسة تغطِّي« عن أصلهم الفلاحي الذي كانوا يحتفظون منه زيادة على الشوارب الغزيرة الشراسة برائحة أرض مزروعة، ومشمش جاف »[5]. غيْر أن الأوضاع تغيّرتْ بالنسبة لهؤلاء الثلاثة "العساكر"، إذ إنهم بمجرّد اندلاع الثورة حوَّلوا باريس إلى مكان لدعم الثورة من خلال جمع التبرّعات، وتوزيع المناشير المساندة للثورة، ومحاولة توعية الجالية هناك من أجل تسخيرهم لخدمة الثورة بعد أن كانوا منقسمين « بين التعاون مع الشرطة، وبين دعم الثورة الفتيّة»[6]، هكذا أصبحت هذه المدينة- كما سنرى أيضا في الرواية الثانية- القاعدة الثانية للثورة

[1] - المصدر السابق، ص120.
[2] - نفسه، ص120.
[3] - نفسه، ص152.
[4] - نفسه، ص213.
[5] - نفسه، ص212.
[6] - نفسه، ص215.

تُهَرّبُ منها مختلف الأشياء كالأسلحة والأموال، وتُوجَّهُ لدعم المجاهدين، وحتى إقامة نشاطات مساندة للثورة في باريس ذاتها.

نخلص من خلال هذا العرض أن الفكرة المحورية التي تدور حولها الرواية عن هذه المدينة، هي مفهوم المتاهة، ليس فقط في المترو بتعقيداته الشديدة، ولكن -بصفة أهم- في ذلك الضياع الذي يعانيه المهاجرون هناك، في تفكيرهم، وسلوكهم، وعواطفهم...، فهم تائهون في هذه المدينة الكبيرة المزدحمة التي ليستْ لهم، والتي تفرض عليهم نسيان ذواتهم، والذوبان فيها كشرط أساسي للعيش.

كما أن هذه المدينة هي مدينة العنصرية، حيث إنها تزدري المهاجرين الجزائريين، وتعتبرهم نجاسة تلوِّث المكان، لذلك نجد أنها تتحول في الأخير إلى آلة للموت تحصد أرواح هؤلاء المهاجرين كما حصل لبطل الرواية، وتنتهي هذه الرواية في ظل استمرار التحقيقات التي لم تتوصل إلى اكتشاف الفاعل الذي ارتكب الجريمة، وكذلك الجرائم الأحد عشر الأخرى التي نُفّذتْ في وقت قياسي خلال شهر واحد، في إشارة واضحة إلى استمرار معاناة هؤلاء المهاجرين من ذلك التمييز العنصري الحانق الذي يجعل المهاجرين الجزائريين أشخاصا غير مرغوب فيهم من طرف كل الفرنسيين، وبصفة خاصة من الباريسيين الذين يمثلون أرقى ما وصل إليه التفكير الفرنسي، لأنهم يمثلون الصفوة المتعلّمة والمثقفة لهذا المجتمع.

ب- رواية "ضربة جزاء":

وإذا كانت رواية "الأراثة" تعالج صورة مدينة باريس من خلال نموذج "المهاجر" في مرحلة ما بعد الاستقلال (1973)، فإن رواية "ضربة جزاء" قد عادت إلى سنوات حرب التحرير الوطني (1957) من خلال النموذج نفسه، ولكن بملامح مغايرة.

تنقل لنا الرواية ما كانت تمثله باريس بالنسبة لجبهة التحرير الوطني من خلال دورها المهم في دعم الثورة، وتمثل شخصية محمد شكّال المدعو"ستالين" النموذج لمواطن جزائري

محبّ لوطنه، وقد دفعه هذا الحب إلى الانضمام للمنظمة* التي كانت تنشط في هذه المدينة، والتي كانت تسعى إلى فتح جبهة ثانية للنّضال ضد الاستعمار من أجل إرباكه، ودفعه إلى الإذعان لمطالب جبهة التحرير، وقد كان "ستالين" يعيش- قبل أن يأتي إلى باريس - بمدينة عنابة في عائلة فقيرة تسكن إحدى الأحياء القصديرية قرب نهر "السيبوس". ويشكل هذا الرجل رفقة مجموعة من أتباعه خليّةً من خلايا هذه المنظمة، حيث إنها تعتبر جزءً منها تختزل عملها ، ونظامها، وهيكلتها، ومن خلالها عمل الثورة ككل.

تعتبر مدينة باريس في هذه الرواية ذلك المكان المهم والاستثنائي من أجل دعم الثورة التحريرية، بعبارة أخرى هي القاعدة الخلفية للثورة، ومن أجل ذلك أُلْغيَ تماما الجانب الجمالي لهذه المدينة، حتى أن غرفة الفندق الذي كانت تعيش فيها هذه الخلية التابعة للمنظمة، قد أُفْرِغتْ تماما من الأشياء المزيّنة، والأثاث الذي يبعث على الراحة، لأنها تحصّلت« على وظيفة أخرى أنبل وأهم، وإن كانت أشد خطرا، ألا وهي وظيفة القاعدة الخلفية لحرب ما، ولترسانة من الترسانات التي تختزن فيها نماذج مختلفة من الأسلحة القادرة وحدها على أن تصنع التاريخ »[1]، وقد كانت المنظمة تتخذ هذه المدينة مركزا لها لعدّة أسباب؛ فهي واسعة، ومكتظة، وكثيرة المخارج والمداخل، مما يسهّل عملية الهروب والاختباء في حالات الضرورة، لذلك شكّل المترو الذي يتّسم بكثرة حركته واكتضاضه الدائم، إضافة إلى تعقّد مساراته مكانا مثاليا بالنسبة للمنظمة، فقد « تحوّل إلى مكان مفضّل لعقد اللقاءات، ونقل المسؤولية من شخص إلى آخر، وتوزيع المنشورات والمهام»[2]، وهو المكان الذي وصفه بدقّة متناهية في الرواية الأولى، ما يعني أن حالة التيه التي يتخبط فيها المهاجرون الجزائريون بعد الاستقلال لم تكن موجودة بتلك الدرجة أثناء حرب التحرير، لأن المهاجرين آنذاك كانوا يملكون هدفا مصيريا يسعون لتحقيقه، وهو المساهمة في تحرير الوطن، ومن أجل ذلك كان أعضاء المنظمة ومنهم المدعو "ستالين" يقومون بجولات في هذه المدينة لجمع التبرّعات، والأموال، وحتى الأسلحة التي كانت تخبّأ في

* - هذه المنظمة هي فرع جبهة التحرير الوطني في مدينة باريس

1 - رشيد بوجدرة: ضربة جزاء، تر: مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص38.

2 - نفسه، ص91.

قبو تحت مسجد باريس، أما المهمة الأخرى التي تضطلع بها المنظمة هناك، فهي ملاحقة الخونة والمتخاذلين من الذين يقفون في صفّ فرنسا، حيث إن القصة الرئيسة في الرواية تدول حول عملية ترصّد، ومن ثَمّة قتل أكبر خائن في هذه المدينة، وهو "الباشاغا" الذي كان يرافق رئيس جمهورية فرنسا أثناء لقاء نهائي كأس فرنسا في كرة القدم بين فريقيْ "تولوز" و"أنجي"، وقد قام بهذه المهمة بطل الرواية المدعو "ستالين"، والذي حُكِم عليه بعد تنفيذه لعملية الاغتيال هذه، بالسجن المؤبّد.

من جهة أخرى، لم تكن مدينة باريس ذلك المكان الذي يفر إليه المهاجرون خوفا من الحرب، بل هي عاصمة الاستعمار الذي يناضل الجزائريون من أجل إخراجه من الوطن، ومن ذلك وجب أن تنتقل الحرب إليه وأن يقارع العدو في عقر داره بإشعال الحرب في كبريات مدنه[1] لذا عمدتْ المنظمة إلى القيام بعدة أعمال تفجيرية، ومن ذلك ما فعل المدعو "سليمان الصدمة" الذي فجَّر فندقا فخما وسط المدينة، لأنه كان يقيم فيه أحد السياسيين الذي كان « لا يتورع في استخدام العنف ضد استقلال الجزائر»[2]، وكما فُعِل أيضا مع الكثير من المشككين في الثورة، حيث اضطرّت المنظمة أن تقتل بعضهم بعد أن تبعث لهم ثلاث إنذارات ولا يستجيبون، وذلك كي يأخذ البقية العبرة وينظموا إلى المنظمة، ورغم هذا النشاط، إلا أن المدينة لم تكن ملجأ آمنا بالنسبة للمنظمة، حيث كانت تتعرض للملاحقات هناك من قِبل السلطات، وهذا ما كان يعلمه "ستالين" حتى قبل أن ينظمّ إلى هذه المنظّمة، فقد كان «على دراية بالمطاردات التي حدثتْ منذ اندلاع الثورة، وبالجثث الملقاة في نهر السين»[3]، فيتبيّن من خلال هذه العمليات أن باريس كانت تعيش حالة من اللااستقرار بفعل التفجيرات و الاغتيالات التي كانت تنفّذ من حين إلى آخر، وكانت تستهدف بالأخصّ هؤلاء الموالين لفرنسا، وقد كانتْ حادثة "الباشاغا" إحدى هذه العمليات، لأنه كان عميلا للاستعمار الفرنسي، ولم تردعهُ الإنذارات الثلاثة التي بعثتها له المنظّمة، ما اضطرّها لقتله في ملعب "كولومب" الذي احتضن تلك المباراة النهائية.

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص176.
[2] - نفسه، ص202.
[3] - نفسه ، ص115.

أما عن المباني والهياكل المادية الموجودة في هذه المدينة ، فإن وصفها في الرواية يعكس ضخامة المدينة وتطوّرها العمراني، واكتضاضها بتلك التشكيلات الهندسية التي تفرض نفسها من فنادق فخمة ذات الواجهات العارية، ومباني عملاقة مثل كاتدرائية نوتردام المنصوبة في قلب الساحة الرئيسة بالمدينة[1]، وأيضا خطوط المترو المعقّدة، والتي حفظها أعضاء المنظمة لكثرة ما عقدوا اجتماعاتهم فيها، يضاف إلى ذلك كله، هيكلة الملعب الذي شهد حدوث تلك العملية.

وتنقل لنا الرواية صورة سكان هذه المدينة، حيث يصفهم الكاتب وصفا دقيقا يعكس واقع حالتهم وطبيعة تصرّفاتهم، فهم تائهون، تغلب عليهم تلك النزعة الماديّة التي تطغى على حياتهم، فقد «غرقوا في السوداوية والبرودة، وأقلعوا عن الجعجعة أو كادوا، يتقدّمون بحركة آليّة جامدة، أو حلقات حلقات، منضبطين كأنما هم مصبوبون في قوالب من الصُّلب أو الإسمنت المسلّح...وقد تقلّصت حركاتهم وانغلقوا دون أي ابتسامة... »[2]، ولم تتطرّق الرواية إلى حالاتهم النفسية بصفة واضحة، ورغم ذلك فإن النظرة العنصرية التي تنمّ عن حقد دفين لكل المهاجرين الجزائريين، والتي طبعتْ الرواية الأولى بطابعها تظهر هنا أيضا، ولكن بصفة جزئيّة على اعتبار أن هذه الرواية لم تكن تركّز على المدينة تركيزَها على نشاط المنظّمة وعلى العملية التي كانت تستهدف اغتيال الخائن "الباشاغا". من جهة أخرى يظهر انضباط سكان المدينة وحسّهم الحضاري من خلال احترامهم إشارات المرور، ووعيهم بالقوانين العامة، وقد استغلّوا هذه المباراة من أجل التنفيس عن أنفسهم، وكسر الروتين الذي تتميّز به حياتهم، محاولين نسيان «أيام العمل الطاحنة، والرتابة، والتعب، والاحتقار، والاستغلال، ويضربون صفحا عن الانكسار الذي يحدث في أعماقهم حيث لا يحقّ لهم ولا لأيِّ شخص آخر أن يقتحمها، وما ذلك إلا لأنهم مشدودون إلى ذلك الخليط المتراكم، وإلى تلك التداخلات والتشابكات، ولأنهم

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص118.
[2] - نفسه، ص117.

خاضعون إلى تلك الظاهرة الاجتماعية الموحّدة الموقوفة على الهذيان بجميع أسبابه »[1]، والتي تفرضها هذه المدينة.

من هذا نلاحظ أن المدينة تختزل كل العواطف الباردة، والنفوس الباهتة التي تملك فراغا داخليا ناتجا عن تلك الماديّة الطاغية التي جعلتْ «عبادة الله نادرة في هذا البلد»[2]، في حين يبدو الجو دائم التلبّد، وهذا ما جعل ذلك اليوم (26 ماي 1957) الذي قتل فيه "ستالين" ذلك الخائن يوما استثنائيا؛ «فالطّقس لا يكون بمثل هذا الصفاء دائما بباريس»[3].

نخلص في الأخير أن نظرة "بوجدرة" لهذه المدينة كانت تتحدد بحسب الأحداث السائدة خلال الحقب الزمنية المختلفة؛ فباريس التي كانت في أيام الثورة تمثّل القاعدة الخلفية لجبهة التحرير الوطني، تتحوّل بعد الاستقلال إلى مكان للعمل، وأيضا إلى دليل على التيه الذي يعانيه المهاجرون الجزائريون الفارّون من الوضعيّة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي كانت تتخبط فيها الجزائر، ولا تقتصر حالة التيه هذه على فقدان الاتجاه المطلوب في هذا الميترو، ولا المدينة ككل، ولكنها تعبّر بصدق عن إحساس كان يحسه كل الجزائريين خلال الثورة، وحتى بعدها، وهو شعور بنوع من الضياع وخيبة الأمل التي كانت تفرض عليهم التنقل الدائم بين وسطين متناقضين بحثا عن الاستقرار ؛ فأثناء الثورة، كانت مدينة باريس تمثّل ذلك العدو الذي يجب أن يحارَب من أجل تحرير الوطن الذي يضمن الحد الأدنى من الاستقرار، ولكن تحقيق الاستقلال لم يجلب ذلك الهناء والاستقرار المرجو، بل جلب معه العديد من المشاكل والصدمات النفسية والخيبات التي دفعت الجزائريين إلى البحث عن البديل ، والذي لم يكن في الأخير إلا الهجرة إلى باريس، ومحاولة الاستقرار هناك، ولكن هذه المدينة تنكّرت لهم هي الأخرى من خلال إهانة سكانها لهم، واحتقارها لقدراتهم، وأصلهم، رغم أنها كانت تضمن لهم أجرا أعلى من ذلك الذي كانوا يتحصلون عليه في الجزائر، لهذا كان هؤلاء مخيّرين بين العيش في الجزائر التي تقتل أجسامهم جوعا، أو العيش في باريس التي تقتل كرامتهم

[1] - المصدر السابق، ص52.
[2] - نفسه، ص 127.
[3] - نفسه، ص59.

وكبرياءهم بالإهانات ،المتجلية في العنصريّة والحقد الذي يبلغ درجة القتل، وفي كل الحالات كانت الصبغة المادية طاغية على المدينة، وهي الخاصيّة نفسها التي نجدها عند الروائيين الآخرين رغم اختلاف طرق تعبيرهم عليها، والتي جعلت من هذه المدينة المقابل المباشر للجزائر التي تختزن كل المعاني الروحيّة.

المرحلة الثالثة: (1984-2009)

لقد شكّلت مرحلة الثمانينات تغيّرا حقيقيا في الجزائر، بفعل مجموعة من التطوّرات في الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية، لذلك كان لا بد أن يظهر خطاب أدبي يواكب هذه المرحلة بكل مقوّماتها الراهنة، وقد مثّل هذا الخطاب مجموعة من الروائيين الذين نالوا شهرة واسعة، وكان الروائيون الناطقون باللغة الفرنسية قد احتلّوا مكانة مهمة، إذا لم نقل أنهم كانوا الأكثر إسهاما، والأكثر شهرة أيضا لأنّ اللغة الفرنسية التي يكتبون بها أتاحت لهم فرصة أن يخرج خطابهم الروائي من المحليّة إلى العالمية. وقد خالفت هذه الفئة من الروائيين باللسان الفرنسي كل الادعاءات التي تنبّأتْ بالموت التدريجي لهذا الأدب، على اعتبار أن مبررات استمراره قد زالت، خاصّة في ظل التناقص الملحوظ الذي شهدته المرحلة السابقة لهذه في عدد الروائيين الذين يكتبون بالفرنسية مقارنة بنظرائهم الكاتبين بالعربية.

وقد اخترنا عام 1984م ليكون بداية هذه المرحلة نظرا لِما حملته هذه السنة من بشائر انطلاقة جديدة تمثلت في إصدار اثنين من أهم روائيي هذه المرحلة لأول روايتين لهما؛ حيث أصدر الروائي "الطاهر جاووت" روايته " الباحثون عن العظام Les chercheurs d'os"، بينما أصدر الروائي الآخر "محمد مولسهول" الملقّب بـ "ياسمين خضرة" روايته "آمين "، رويته الثانية "حورية" في السنة نفسها، وبعدها توالتْ الأعمال الروائية لجيل جديد من الكتاب باللغة الفرنسية، ومن أهم هذه الأسماء إضافة إلى الاسمين السابقين نذكر: واسيني الأعرج، بوعلام صنصال، أمين الزاوي، مليكة مقدّم.

وشكّلت أعمال هؤلاء الروائيين تميّزا ملحوظا عن المرحلتين السابقتين، رغم أن بعضهم عاد إلى الموضوعات القديمة، ولكنّ طرق المعالجة لهذه الموضوعات مختلفة عند روائيي هذه المرحلة؛ فالطاهر جاووت مثلا عاد في روايته "الباحثون عن العظام" إلى موضوع الحرب التحريرية من خلال الغوص في مراحل طفولته، حيث ينقل لنا في هذه الرواية خيبة أمل الاستقلال، وضياع الحلم الذي كان يراود كلّ الجزائريين في مستقبل أفضل، ما جعلهم يبحثون عن عظام الشهداء لإعادة دفنها في إشارة واضحة إلى الرغبة في استرداد مجد الشهداء الذي ضاع وسط أحداث ما بعد الاستقلال، التي كانت صدمة عنيفة لكل الأوفياء للثورة، وشهدائها، ومبادئها، نجد هذا أيضا في روايته الثانية "اختراع الصحراء L'invention du désert" الصادرة عام 1987م.

وتعتبر مرحلة التسعينات بأحداثها الملهمَ الأساس لروائيي هذه المرحلة؛ حيث شكّلت أحداث هذه السنوات التي شهدت أوضاعا صعبة على كل المستويات، في ظل تزايد خطر الإرهاب الهمجي، أهم موضوع تناوله هؤلاء في أعمالهم، خاصة بعد خروج البلاد من الأزمة ؛ أي بداية العشرية الثالثة التي شهدت نتاجا روائيا معتبرا مقارنة بسنوات الإرهاب العجفاء بفعل عوامل العنف والخوف والهجرة؛ حيث اغتيل الروائي "الطاهر جاووت" سنة 1993م، بينما نجا أمين الزاوي من محاولة اغتيال اضطرّ بعدها إلى الإقامة في فرنسا، وأجبِر الكثيرون على الصمت تحت وطأة التهديدات، ويمكن أن نعتبر أن المرحلة اللاحقة شهدتْ انفجار كان نتيجة منطقيّة وطبيعيّة « لتراكمات واحتقانات شكّلت الأسباب التاريخية التي أدّت إلى حدوثها"[1].

إضافة إلى موضوع الإرهاب تناول روائيو هذه المرحلة العديد من الموضوعات، حيث إننا نجد تفاوتا بين الروائيين فيها، وحتّى عند الروائي الواحد يظهر التفاوت من عمل إلى آخر؛ فياسمينة خضرة مثلا- وهو أشهر روائي في هذه المرحلة، ترجمتْ رواياته إلى العديد من اللغات الحيّة، وأصبح من الروائيين العالميين- كتب في عدّة موضوعات، التي لم تكن محلّية

[1] - محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية(الطاهر وطار- واسيني الأعرج- أحلام مستغانمي)، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، السنة الجامعيّة (2008-2009)، ص64.

فحسب، بل تجاوزها إلى موضوعات تمثّل بالفعل محاور إشكالية على مستوى العلاقات العالمية؛ فكتب رواية "الاعتداء L'attentat"عام (2005) عالج فيها الصراع الفلسطيني(العربي) - الإسرائيلي، كما كتب رواية أخرى عنوانها "سنونوات كابول Hirondelles de Kaboul" عام (2002)، تتحدث عن الوضع في أفغانستان، ورواية أخرى تحت عنوان " حوريات بغداد Les sirénes de Bagdad" كتبها عام (2006)، تتحدّث عن احتلال الأمريكيين للعراق، وغيرها من المواضيع التي غالبا ما كانت السبب الرئيس للفرقة بين الشرق والغرب. أما بوعلام صنصال، فقد التفت في أغلب رواياته إلى معالجة القضايا السياسية من خلال نقده للسلطة. بينما انطلق أمين الزاوي في موضوعاته من الحالة الراهنة للجزائر، محاولا تكسير كل القيود الاجتماعية والأخلاقية، والدينية التي يفرضها المجتمع الجزائري، ومن أجل هذا كان توجهه للكتابة بالفرنسية بعد أن كان يكتب بالعربية، وتشكّل روايته" sommeil du" Mimosa (1996) التي ترجمت تحت عنوان "يصحو الحرير" النموذج لكتابات هذا الروائي؛ حيث إن هذه الرواية تدور حول قصّة الفتاة "حروف الزين" مع الشاب "ممّو العين"، وتُبرز محاولات التحرر من قيود المجتمع وسط أجواء متعفّنة تطبع البلاد في ظلّ الانتشار المذهل للإرهاب، ومحاولته فرض قوانينه التي تهدف إلى قتل كلّ ما هو جميل.

وقد عرضنا لهذه الموضوعات من أجل أن نبرز ضيق المجال الذي أصبحت تشغله مدينة باريس عند روائيي هذه المرحلة من اهتمام، وتبدو الموضوعات التي تتحدث أو تحدث في هذه المدينة قليلة مقارنة بما وجدناه خلال المرحلتين السابقتين، وخاصة خلال المرحلة الأولى، ولا شك أن هذا النقص له ما يبرّره، ومن أهمّ أسبابه أن كل روائيي هذه المرحلة من خرّيجي المدرسة الجزائرية، إضافة إلى أن علاقتهم بهذه المدينة لم تكن بالقوّة التي كانت لسابقيهم بها، وهذا راجع إلى انتفاء الدواعي التاريخية والسياسية لهذه العلاقة، ما جعلها تتقهقر في سلّم اهتمامات الروائيين لصالح فضاءات أخرى أصبحت أكثر أهمية، وأقرب إلى التعبير عن مكنونات الروائيين الجزائريين ومقاصدهم، كما هو الحال بالنسبة لمدينة الجزائر مثلا، وبعض المدن الجزائرية الأخرى التي كانت مسرحا للكثير من الأحداث التي تناولها الروائيون

في رواياتهم عن سنوات التسعينات، أو فضاءات عالمية أخرى أصبحت تشكّل منبعا لأفكار الروائيين، وسبيلا مثاليا يتيح لهم التعبير عن إيديولوجياتهم مثلما رأينا عند الروائي ياسمينة خضرة.

ولكنّ هذا النقص لا يعني أن هذه المدينة لم تذكر بصفة كاملة، بقدر ما يعني أنها لم تعدْ تشغل روايات بكاملها، كما كان الحال في السابق؛ فقد أصبحت تشغل حيّزا جزئيا في الأعمال الروائيّة، وهذا ما نجده عند الطاهر جاووت مثلا في روايته الثالثة " اختراع الصحراء".

لقد شغل "الطاهر جاووت" خلال هذه الرواية، وعلى غرار كل رواياته الأخرى، بالبحث عن الهوية من خلال سرد الأحداث التاريخيّة التي يحاول استقراءها، وتحكي هذه الرواية قصّة الإسلام في العصور الوسطى من خلال شخصية تاريخية، وهي شخصية " ابن تومرت"، التي تمثل الوجه الرمزي لمملكة الموحدين، هذه الشخصية نفسها سنجدها في باريس خلال القرن العشرين.[1]

ورغم ذلك فإن الرواية تمزج بين الطفولة والتاريخ، وتعكس لنا صورة مدينة باريس برأسماليّتها، وماديتها الجارفة، وتمثّل المدينة في هذه الرواية فضاء واحدا من بين أربعة فضاءات تتداول على متن الرواية، وتتمثّل الفضاءات الأخرى في: فضاء الصحراء المغربية، ثُمّ فضاء الصحراء العربية، وأخيرا فضاء منطقة القبائل. وتمثل باريس في هذه الرواية فضاء الصحراء الباردة التي تطغى عليها الإمبريالية، التي نصّبت نفسها إله عالميا، في مقابل الصحراء الحقيقية التي تمثّلها الصحراء الجزائرية، ورغم أن كلّ بيئة انفردت بأحداثها، إلا أن جميعها مرتبطة برابطة التاريخ[2].

ويمكن اعتبار الروائية الجزائرية "مليكة مقدّم" أهم صوت نسائي ينتمي إلى زمرة الروائيين الجزائريين باللغة الفرنسية في هذه المرحلة، بل واستطاعت حتى أن تنافس الأسماء

1- ينظر : Ahmed Bualili: Etude lexicologique et pragmatique de l'œuvre romanesque de Tahar Djaout, Mémoire de Magister, Ecole normale superieure des lettres et sciences humaines-Bouzareah, Alger, (2003-2004), P15.

2 - ينظر: يزيد بابوش: أثناء تقديمه لكتابه "الطاهر جاووت...الكاتب المعمّر"، رشيد مختاري: كتابات الطاهر جاووت سابقة لزمانها، 07 مارس 2011، متاح على الشبكة: www.djazair news.info

التي سبق ذكرها من حيث الشهرة والانتشار، وقد اشتهرت هذه الروائية بتمرّدها في أعمالها على القوانين الاجتماعية السائدة في الوسط الجزائري، من خلال مجموعة من الأعمال التي كتبتها في فرنسا، وتفسر هجرتها إلى فرنسا على غرار الكثير من الروائيين الآخرين بقولها: « نذهب لنكتب في فرنسا لأنها لا تقول لنا ممنوع»[1]، ومن رواياتها التي أثارت جدلا، رواية "رجالي"(2007) التي هي شبه سيرة ذاتية تحكي فيها الروائية «فصولا من حياتها منذ قرار زواجها من فرنسي، ورفض الوالد استقبالها مدة 24 سنة»[2] ، وقبلها نشرت عدة أعمال على الشاكلة نفسها كروايات "قرن الجراد"(1992)، "الرجال الذين يسيرون" (1997)، الممنوع....

وتعدّ رواية "المتمردة" من بين أهم الروايات التي تكشف بوضوح نظرة هذه الروائية، ومن خلالها نظرة جيل هذه المرحلة ككل إلى مدينة باريس، رغم أن المدينة الرئيسة في الرواية هي مدينة "مونبولييه"؛ حيث إنّ بطلة الرواية - التي هي نفسها "الراوي" الذي يُختزل في ضمير المتكلم- تمتهن مهنة الطب، وتملك عيادة لعلاج أمراض الكلى، إضافة إلى كونها كاتبة أدبية. وتقع أحداث الرواية في فترة التسعينات التي كانت تشهد انتشارا سريعا للعنف والتصفيات التي تستهدف الكتاب والمبدعين الذين يخالفون مبادئ مَن تسميهم مليكة مقدم في روايتها بالأصوليين، الذين وصل نفوذهم إليها في مدينة "مونبولييه"، من خلال تهديدهم لها بالتصفية.

تدور أحداث رواية "المتمردة" بين أربع بيئات رئيسة، تمثل الأولتان منهما الجزائر، بينما تمثل الباقيتان فرنسا. وتتدرّج عملية التحرر التي تمارسها البطلة وفق هذه البيئات التي تمثل كل واحدة منها مرحلة زمنية معينة؛ حيث إن المرحلة الأولى تمثل مرحلة الطفولة التي عاشتها البطلة بين الكثبان الرملية التي تعتبر ديكورا ملازما لقريتها (القنادسة)، والتي تقع في الجنوب الجزائري، وبالضبط في ولاية بشار، وسط جو يطغى عليه عاملان أساسيان وهما عاملا الفقر، والتشدد في المحافظة على العادات والتقاليد. أما البيئة الثانية، فتمثل مرحلة الجامعة؛ حيث تحصلت الفتاة على بعض الحرية خلال متابعة دراستها في جامعة وهران.

---

[1] - جازية روابحي: مليكة مقدّم تصف قرار منع روايتها بالسخيف، 16 مارس 2011 متاح على الشبكة www.elaph.com.
[2] - مليكة مقدم: رجالي، تر: نهلة بيضون، 15 مارس 2011. متاح على الشبكة: www.al-jazirah.com

وتشكل البيئة الثالثة الانتقال الذي حدث في حياة البطلة عندما قررت السفر إلى باريس من أجل متابعة دراستها في الطب. بينما تنفرد مدينة "مونبوليبه" بالبيئة الرابعة من خلال استقرار البطلة هناك، وعملها كطبيبة للكلى في أحد أحياء المهاجرين المغاربة .

من خلال الرواية، يظهر أن البيئتين الرئيستين اللتين تقوم فيهما أغلب الأحداث هما: الأولى، والأخيرة من خلال زمنيْ الماضي والحاضر على التوالي، أما جامعتي "وهران"، و"باريس" فهما مجرد مرحلتين انتقاليتين، توجدان بين هذين الزمنين، ما يعني أن باريس عند هذه الروائية قد تنازلت عن مكانتها لصالح فضاءات أخرى كانت تعتبر ثانوية. ولكن هذا التراجع لم يمنع من أن تحتلّ مدينة باريس حيزا معتبرا من الإعجاب لدى البطلة، خاصة في الأيام الأولى من استقرارها هناك، حيث تقول: « كنت أعيش في شوارع باريس. كنت أتمشى نهارات بأكملها، وأجزاء من الليل، لم أتسكع من قبل في أيّ مدينة، وبصفة أقل في الصحراء، مثلما تسكعت فيها»[1]، كما أنها كانت مكانا ملائما لتمرد هذه الفتاة من خلال تكريس الحرية التي أباحت لها كل المحرمات، وهذا ما جعلها تتجول في الشوارع وسط جماعات الناس، وهي تقول في نفسها: « إنهم لا يستطيعون تخيل ما يمثله بالنسبة لي، الحق البسيط في تذوق جعة في الخارج دون أن أتعرض للشتم والسباب، أو تصطحبني شرطة جاهلة»[2]. ومن ناحية أخرى فإن هذه الحرية تظهر من خلال إقدامها على الزواج برجل فرنسي يدعى "جون لويس" دون حتى أن تستشير أهلها، ما جعل الهوّة تزداد عمقا بينها، وبينهم باعتبار أنهم يمثلون الجانب المحافظ، ولكن الفتاة تعتبر أن هذا الطابع يختزل كل ما هو تقليدي، رجعي وجامدو، يتنافى مع التقدم، والتطور، والانفتاح.

كما أن مدينة باريس كانت المكان الذي يتيح للبطلة أن تنشر أعمالها الروائية، وأن تردّ على منتقديها، خاصة إذا علمنا أن الروايات المذكورة هي الروايات نفسها التي أصدرتها مليكة

[1] - مليكة مقدم: المتمردة، تر: محمد ساري، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان- الدار البيضاء، المغرب، ص203.
[2] - نفسه، ص204.

مقدم، على اعتبار الرواية هي السيرة الذاتية للكاتبة، ما يجعل هذه الصورة التي نقلتها لنا عن مدينة باريس أكثر تعبيرا وواقعية.

إن ذكرنا لهذا النموذج بالذات كان بهدف تبيين التراجع الذي سجلته صورة مدينة باريس عند روائيي هذه المرحلة؛ حيث إن ذكرها أصبح يقتصر على أجزاء محددة من الروايات، ما يعكس فتور علاقة هؤلاء الروائيين بها نوعا ما من حيث ذكرُها في رواياتهم، مقابل توطّد علاقتهم بلغة شعبها، ولكنها برغم كل ذلك، تبقى تحتل الصدارة في قائمة الأماكن الخارجية التي تستقطب اهتمام الروائيين الجزائريين، وتتيح للكثيرين منهم العيش فيها على اعتبار أنها الأقرب تاريخيا، وجغرافيا، وسياسيا لهؤلاء، والأهم من ذلك كلّه أنها كانت تضمن لهم حرية التعبير التي يفتقدونها في الجزائر، وذلك بنشر أعمالهم هناك، والتي كانت غالبا ما تنال شهرة أوسع من تلك التي تنشر في الدول العربية، كما أنها استقبلت الكثير من الروائيين في فترة التسعينات، حين كان هؤلاء يتعرضون بصفة مستمرة للتهديدات الإرهابية بالقتل كما حدث مع أمين الزاوي.

باريس عند روائيي المهجر:

إذا كان التقسيم السابق للأعمال الروائية يخصّ روائيين جزائريين ولدوا في الجزائر، وعاش بعضهم فيها، بينما اختار البعض الآخر(أو أُجبِر) العيش في فرنسا، فإن هناك فئة أخرى تبقى مجهولة ومنسيّة بصفة واضحة في الجزائر، وهي فئة الروائيين الجزائريين مواليد فرنسا، وهم أبناء المهاجرين الجزائريين الأوائل، الذين غادروا البلاد بفعل الفقر والمعاناة، واستقرّوا في أحياء شكّلتها هذه الجالية على أطراف المدن الفرنسية، وتمثّل باريس أهم هذه المدن، حيث أنشأ المهاجرون سكناتهم التعيسة، والفقيرة في أرجائها، ويحسب على هذه الفئة أولئك الذين عاشوا بعض سنوات طفولتهم الأولى في الجزائر، ثُمَّ رحلوا رفقة عائلاتهم إلى فرنسا. ويرجع جهلنا بهذه الفئة إلى شبه انعدام الدّراسات حولها، رغم أن عدد كتّاب هذه الفئة من «الذين نشروا

مجلّدا أو أكثر من النثر الروائي يرْبون حتى الآن على عشرين كاتبا»[1]، وتبدو أعمال هؤلاء منصبّة في أغلبها على وصف معاناة الهجرة، والأحاسيس التي ترافق المهاجرين الجزائريين إلى هناك. وبفعل الأوضاع الاجتماعية السيّئة التي يعيشونها، إضافة إلى معاناتهم النفسية هناك، فإن الجزائر تمثّل بالنسبة لهم الحلم المنشود الذي يسعون إلى تحقيقه.

لقد كان المهاجرون الجزائريون يعيشون على هامش الحياة هناك في فرنسا، وخاصة في ضواحي باريس، وانطلاقا من أوضاعهم هذه، اتّسمت نظرتهم إلى هذه المدينة بالسوداوية، فهم يعيشون في أكواخ قصديريّة، ويتعرّضون للكثير من الإهانات من طرف سكّان المدينة الذين ينعتونهم بعدّة نعوت عنصرية كنعتِ "البور beurs"، ومنه فصورة المدينة في أعمال هؤلاء الروائيين تتلخّص في كونها المنفى والجحيم، في مقابل الوطن الأصلي الذي يمثّل بالنسبة لهم الجنّة المنشودة، أو الأرض المثالية، كما أن باريس تعبّر بعمق عن التناقض الذي يقع فيه هؤلاء بين أصلهم الجزائري بكلّ عاداته وتقاليده ومعتقداته الدينية، وبين طبيعة هذه المدينة التي تفرض نمطا معيّنا من الحياة مناقض تماما للنمط الذي يريد آباء هؤلاء الروائيين خاصة أن يجعلوا أبناءهم يسيرون عليه، ويجسّد لنا الروائي "فريد بلغول" في روايته التي عنوانها "جورجيت" هذه الحالة؛ إذ إن الرواية تدور« حول الصراع بين هذه الثقافات المنافسة في عقول الأطفال وهم في طريقهم اليومي بين البيت والمدرسة، فالبطلة "جورجيت" ذات الأعوام السبعة لا تستطيع أن تجد حلاّ وسطا بين ما يمليه عليها أبوها الجزائري، ومعلّمتها الفرنسية، وبينما هي في تجوالاتها في الطرقات عاجزة عن الاختيار بين ذهابها إلى البيت، أم إلى المدرسة، تغفل عن مراقبة شارة المرور، وتصدمها سيارة تؤدّي إلى حتفها »[2]، وتتّضح من خلال هذه الرواية حالة التيهان التي تطغى على هؤلاء الروائيين، الذين هم لسان حال المهاجرين في هذه المدينة، وتدل النهاية المفجعة للبطلة، عن المصير الذي يخاف أن يؤول إليه هؤلاء المهاجرون، ولا يقتصر هذا الموت على الموت المادي فحسب، بل يدل بصفة أعمق على موت القيم والعادات

[1] - إليك هارغريفز: مفاهيم المكان عند الكتّاب الجزائريين المهاجرين إلى فرنسا، تر: محمد حِلمي الأحمد، مجلّة الآداب الأجنبية(فصليّة تصدر عن إتحاد الكتّاب العرب) السنة الرابعة والعشرون، العدد 96، 1998، ص157.
[2] - نفسه، ص156.

والتقاليد واللغة، والهوية الجزائرية بصفة عامة عند هذا الجيل، بفعل احتكاكهم بالحياة في هذه المدينة، رغم أنهم يعيشون في مناطق يشبه جوُّها إلى حدّ بعيد الجوّ الجزائري، إضافة إلى ذلك فإن العزلة التي يعانون منها في هذه المدينة تعمّق إحساسهم بالغربة، وهذا ما يظهر في رواية "مهدي شريف" التي عنوانها "حفلة شاي في منزل أرتشي أحمد" يصف فيها حياة البطل "ماجد" التعيسة في سكنية عمّالية في باريس[1].

ويبدو الجانب الجمالي مغيّبا في الأعمال الروائية لهذه الفئة، ويمكن إرجاع هذا إلى انشغال الروائيين بوصف الحالة المعيشية و النفسية لهؤلاء المهاجرين، خاصة وأنهم يرون مدينة باريس هي مدينة الآخر المناقض الذي يهينهم ويحتقرهم، وقد غيّر ذلك نظرتهم إلى الجزائر؛« فالحرمان المادي والتعصب العرقي اللذين يلاقونهما في فرنسا جعلهم مستعدّين للصفح عن كلّ الذكريات المنغّصة في الجزائر»[2].

ويمكن أن نقسّم صورة باريس حسب أعمال هؤلاء الروائيين قسمين أساسيين:

1- باريس بصفتها الجحيم: وهي الصورة التي يحملها المهاجرون تجاه هذه المدينة عندما يكونون فيها؛ أي باعتبارها مكانا عنصريا، ومنفى يحسِّسهم بالغربة والضياع، إذن فهو المكان السلبي الذي نجد وصفه في الروايتين السابقتين، وكذلك في رواية "إبراهيم بن عائشة" التي عنوانها "الحياة في الجنّة: واحة في مدينة الأكواخ"، والتي تقدِّم توضيحا ساخرا لأوهام المهاجرين الجزائريين عن هذه المدينة، وكان "بن عائشة" يلاحظ وهو طفل« الأسطورة التي جعلت الجزائريين الشباب يبحثون عن الثورة في فرنسا التي إذا ما قورنَتْ بالحياة المدقعة في الواحة الصحراوية التي ولد فيها تبدو كأنها أرض الفرص الذهبية، ولكنّه عندما وصل إلى باريس، وجد أن مدينة الأكواخ التي استقرّت فيها عائلته كانت أبعد ما تكون عن الجنّة التي

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص154.
[2] - نفسه، ص157.

يتوقّعها، ففي وسط الطين والشقاء في منزله الجديد حدث تغيُّر مفاجئ(كم تبدو الجنّة بعيدة الآن...إنها ضائعة في أعماق الصحراء) ».[1]

2- باريس بصفتها الجنّة: وهي الصورة التي يحملها صنفان من المهاجرين، يمثِّل الصنف الأول أولئك الذين عاشوا سنوات طفولتهم في الجزائر في ظلّ الفقر والحرمان، ورحلوا إلى باريس بصفتها مكانا أفضلا للعيش، أما الصنف الثاني فيشمل أولئك الذين عاشوا في باريس، وبعدها قرّروا العودة إلى بلادهم (الجزائر)، ولكنّهم عندما رجعوا وجدوا أن تلك الصورة التي كانوا يحملونها عن وطنهم لم تكن إلا سرابا، وهذا ما عبّر عنه الكاتب "مهدي لعلاوي" الذي وُلد في "آرجنتويل" إحدى حارات باريس الشمالية، ففي سنّ الثانية والعشرين حاول الاستقرار في الجزائر، ولكن بعد مضيٍّ أقل من عام استخلص أن هذه المغامرة فاشلة، فعاد إلى فرنسا وبدأ حينها على نشر رواية شبه ذاتيّة أسماها "البور على نهر السين Les beurs de seine"[2]، وحدث الأمر نفسه مع "عقلي تاجر" الذي كتب روايته "تَصلِّي" وهي اسم السفينة التي سافر على متنها، كما عبّرت الكاتبة "فريجة قصّاص" وهي من مواليد باريس عن هذه النظرة بعد أن اصطحبها والداها وهي في سنّ التاسع عشرة إلى الجزائر للزواج من شابّ اختاراه لها، ولكنّ الفتاة لا تستطيع العيش في الجزائر، وتصاب بمرض فقدان الشهيّة " الحلْفة"، وتقنع زوجها بالعودة إلى فرنسا، وقد كتبت روايتها "قصّة البور"، وتفضّل إحدى بطلتيْ هذه الرواية الانتحار على أن تقبل بالزوج الذي اختاره لها أبواها في الجزائر[3].

ومن هذا نستنتج أن صورة هذه المدينة لم تكن على نمط واحد، بل كانت خاضعة إلى زاوية النظر التي يتّخذها كلّ روائي، إذْ إنّ وجود هؤلاء في باريس يختلف عن وجودهم في الجزائر، رغم أن هذه المدينة لا تمثّل في كل الحالات إلا أَهْوَن الشرّين نظرا للحالة السائدة في الجزائر.

[1] - المرجع السابق، ص154.
[2] - ينظر: نفسه، ص158.
[3] - ينظر: نفسه، ص158.

الفصل الثاني:

تحليل رواية مالك حـــداد .

المبحث الأول : الفضاء الروائي.

المبحث الثاني: شخصيات المدينة.

المبحث الثالث: تحليل رواية "سأهبك غزالة" بمنهج الثنائيات التقابلية.

يعد مالك حداد واحدا من أهم الأصوات الجزائرية، وهو ينتمي إلى الجيل الأول (الجيل المؤسِّس) من الروائيين الجزائريين. ولد هذا الشاعر والروائي الكبير« بمدينة قسنطينة في الخامس من شهر جويلية عام 1927، من عائلة متوسطة الحالة الاجتماعية، عرفت بانتمائها المبكر لعالم التربية والتعليم»[1]، ولا يمكن أن نتكلم عن مالك حداد دون أن نذكر أنه كان المثال الحي لأديب أحب وطنه حتى النخاع، ولم يجد سبيلا للتعبير عن ذلك إلا بالكتابة، ولم تخرج واحدة من كتاباته ـ شعرا كانت أو نثرا- عن هذا المجال، لذا نجده لا يدع مناسبة إلا وجاهر فيها «بانتمائه المفرط لوطنه الجزائر، وقضيته المصيرية »[2]، التي كرّس لها وقته، وجهده، وما أوتي من شهرة.

ورغم أن الكاتب من خريجي المدرسة الفرنسية، ومن الناطقين بلغتها، إلا أن لغة المستعمر لم تكن في الأخير إلا الوسيلة التي اتخذها الرجل للتعبير عن أحاسيسه، ولم يكن الكاتب يحبها لذاتها، بل كان يضطر اضطرارا لاستعمالها على اعتبار أنها الحل الوحيد الذي كان يملكه لإسماع صوته للعالم، بما أنه لم يكن يتقن غيرها، وهذا ما دفع به إلى إطلاق صرخته الشهيرة« اللغة الفرنسية حاجز بيني، وبين وطني أشد، وأقوى من حاجز البحر الأبيض المتوسط...وأنا عاجز أن أعبر بالعربية عما أشعر به بالعربية...إنّ الفرنسية لمنفاي... »[3].

وقد أقسم الكاتب ألاّ يكتب بلغة المستعمِر الذي خرج من وطنه منكّس الأعلام، وأن ينفيها من ذاكرته كما نفته ذات يوم عن وطنه، ولكن حبه للغة وطنه لم يشفع له عندها، فآثر الرجلُ الصمتَ بعد الاستقلال، ومات شهيدا للغة العربية التي طالما فكر بها.

[1] - عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 2001 ، ص293.
[2] - نفسه، ص293.
[3] - مالك حداد: سأهبك غزالة، تعريب: صالح القرمادي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر- الدار التونسية للنشر، ط2، 1973، ص05.

تعد لغة مالك حداد الروائية لغة تفيض بالأحاسيس، ومعروف على هذا الأديب أسلوبه الشاعري الطاغي، و«غنائيته البدوية»[1]، ولا شك أن سبب كتابته للرواية بهذه اللغة الشاعرية يعود إلى كونه شاعرا في الأساس، برزت موهبته الشعرية خاصة في ديوانه الرائع"الشقاء في خطر" (Le malheur en danger) الذي صدر سنة 1956م؛ أي قبل أن تصدر أول رواية له (الانطباع الأخير La derniére impression) بسنتين.

وعلى هذا الأساس قدّر بعض النقاد « أن كتب مالك حداد تعتبر قصائد أكثر منها روايات، لكنها كتبت كروايات»[2]، وربما هذا ما جعل بعض الانتقادات توجه إلى أعماله، على أساس أنها اهتمت بغنائية اللغة، ونغمية الألفاظ على حساب المضمون الذي كان غائبا، أو شبه غائب، وهذا ما عبرت عنه بالضبط الناقدة "عايدة بامية أديب" في خضم حديثها عن الرواية الثانية للكاتب- التي ستكون مدوّنتنا في هذا الفصل التطبيقي - (سأهبك غزالة) عندما اعتبرت «أن كتاب "حداد"يعتبر خلوا من أي معنى لكنه مكتظ بالكلمات»[3]، ثم تساءلتْ على لسان القارئ عما يهدف إليه الكاتب، وماذا يكمن وراء قصة حب "مولاي"و "ياميناتا"؟، وعن سر الغزالة، وخلصت إلى أنها لا ترمز لأي شيء، حتى أن الكلمات ذاتها لا تخدم أي هدف سوى إحداث إيقاع جميل، وهي تستخدم من أجل الشاعرية التي تضفيها أكثر من أدائها معنى.[4]

لكن هذه الانتقادات لا تنقص من قيمة الرواية، ولا من قدرة كاتبها على التعبير، وربما نجد حجة للكاتب في غموضه، وضبابية مضامينه، استعماله لهذه اللغة الشعرية التي من أهم سماتها اعتماد المجازات والرموز في عبارات لغوية مكثفة، ما يصعب مهمة الوصول إلى المعنى الذي أراده الكاتب، خاصة أن "مالك حداد"يعتمد رموزا تملك القدرة على تغيير معانيها جزئيا، ما يجعلها صعبة الإمساك كما سنثبت ذلك خلال تحليلنا لهذه الرواية، وحتى الغزالة التي

---

[1] - عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، ص302.
[2] - عايدة بامية أديب: تطور الأدب القصصي الجزائري(1925-1967)، ص283.
[3] - نفسه، ص283.
[4] - ينظر: نفسه، ص283.

قد يتعجب القارئ من موتها المفاجئ، وهي التي كان عليها أن تبقى حية، يمكن أن نجد لها ما يبرر موتها، وذلك عندما نتوصل إلى تحليل مجموعة الرموز المساعدة والمتصلة بها.

ويمكن أن نعتبر أن رواية "سأهبك غزالة" ملائمة جدا لموضوع دراستنا، باعتبار أن جزءا كبيرا من أحداثها يقع في مدينة باريس، وهذا ما يجعلنا نقترب أكثر من نظرة "مالك حداد" لهذه المدينة، وكيف أنها من خلال منظوره تختلف اختلافا واضحا عمّا يمكن أن يراه فيها أي إنسان عادي يمر بها، وكيف أن الأشياء تغيّر سماتها بطريقة مأساوية تعبّر عن جرح هذا الرجل، وعن جرح وطنه.

المبحث الأول: الفضاء الروائي

1- مدخل نظري:

قبل أن ندخل في تحليل فضاء مدينة باريس في رواية مالك حداد، ينبغي علينا أن نمهد بشرح، ولو أنه مبسط ومقتضب لمصطلح "الفضاء"، حتى يكون التحليل أكثر وضوحا، وحتى نبين أيضا سبب اختيارنا هذا المصطلح دون غيره من المصطلحات المتداولة عند النقاد العرب المحدثين.

لقد شاع في البحوث النقدية العربية الحديثة، وبصفة خاصة في مجال السرديات مصطلح "الفضاء"، وعندما نتكلم عن التحليل الروائي باعتبار أن الرواية هي أهم النصوص السردية في العصر الحديث، فإننا نجد عددا كبيرا من مثل هذه الدراسات آثرت استعمال هذا المصطلح للتعبير عن مجموع الخصائص النفسية، والطبيعية، والانطباعية الخاضعة لمنظور السارد من خلال الراوي، أو من خلال الشخصيات، عن مكان معين، ويطلق على هذا المنظور مصطلح "زاوية النظر" .

وتوحي لفظة "فضاء" بدلالات ذهنية أكثر منها مادية؛ فالفضاء كما هو في معناه المتداول ليس شيئا ملموسا، بل هو الفراغ الذي يتخلل كل الموجودات المادية، أو هو الجو الذي يطبع الأجسام بطابعه.

أما عن تعريف "الفضاء الروائي "كمصطلح نقدي حديث، فإننا نجد « أن الدراسات الموجودة حول هذا المصطلح لا تقدم مفهوما واحدا»[1]، بل تقدم عدة مفهومات أغلبها مفهومات جزئية قاصرة، ويعود هذا التعدد إلى اختلاف ترجمات المصطلح عن أصله الفرنسي (espace)، والإنجليزي(space) إلى اللغة العربية، ما أوقع التباسا في هذا المفهوم، ومع ذلك فقد ظهرت بعض الدراسات التي حاولت ضبط حدود المصطلح، وفصله عن المفاهيم الأخرى التي يمكن أن تلتبس به، ومن هذه الدراسات ما قام به الناقد "حميد لحميداني" الذي أطلق اسم "الفضاء الروائي"، على صورة المكان من خلال زاوية النظر التي يلتقط منها؛ «ففي بيت واحد قد يقدم الراوي لقطات متعددة تختلف باختلاف التركيز على زاوية معينة، وحتى الروايات التي تحصر أحداثها في مكان واحد نراها تخلق أبعادا مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم(...)إن الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أماكن أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها»[2]، إذن فكل هذه الأمكنة مجتمعة تشكل الفضاء الروائي حسب حميد لحميداني.

ويقودنا هذا التعريف إلى وجوب التمييز بين مفهومين كثيرا ما تم الخلط بينهما، وهما مفهوم "الفضاء الروائي"، ومفهوم "المكان الروائي"، وقد جرى استعمال مصطلح "المكان"، والمقصود به" الفضاء"في بعض الدراسات، وبالرجوع إلى مصطلح "المكان"، تعود أول دراسة له في النقد العربي إلى الناقد "غالب هلسا"، وذلك في كتابه "المكان في الرواية العربية"[3]، ولكن مفهوم "المكان" عند من فرقوا بينه وبين مفهوم"الفضاء" يبدو قاصرا وجامدا؛ إذ إن هذا المصطلح يطلق على الأشكال المادية المعلومة التي تؤثث أرجاء الرواية، وتكون خلفية لها؛ فالبيت مثلا يعبر عن ذلك البناء الحجري الذي يحوي مجموعة من الأغراض المسماة

[1] - حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991، ص53.
[2] - نفسه، ص63.
[3]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص68.

هي الأخرى، ويمكن أن يدرك هذا المكان بالوصف، وهو ثابت بطبيعته، ومن هذا فإن المكان يعتبر مكونا من مكونات الفضاء، أو هو الأرضية التي تمثل الصورة الأوّلية للفضاء الذي يتأسس من خلالها؛ «فالمقهى أو المنزل أو الشارع أو الساحة، كل واحدة منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإن جميعها تشكل فضاء الرواية»[1]، كما يمكن أن يكون لكل واحد من هذه المكونات فضاؤه الخاص، على اعتبار أنها تتكون هي الأخرى من أمكنة وعناصر أصغر؛ وبذلك يكون هناك: فضاء المقهى، وفضاء المنزل ...، والفضاء يدرك- على غرار الأحداث - بوساطة السرد عكس المكان الذي يدرك - كما أسلفنا- بوساطة الوصف، والفضاء متغير بتغير إيديولوجيات السارد وأهدافه. وربما يكون هذا الخلط هو الذي دفع المنظرين الألمان بعد"روبير بيتش R.PETSCH"(1934) إلى «التمييز بين مكانين متعارضين هما Lokal وRaum . أما الأول فقد عَنَوا به المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد ...الخ، وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية»[2].

إذاً فالفضاء الروائي أشمل من المكان، وأوسع منه، وما المكان إلا مكوّن من مكوناته، وقد دفع هذا بعض النقاد إلى إلغاء مصطلح"المكان" أصلا، واستبدلوه بمصطلح"الفضاء الجغرافي"(L'espace Géographique) للدلالة على أحد مكونات الفضاء الروائي.

ورغم الانتشار الواسع لمصطلح "الفضاء"، إلا أن ذلك لم يكن حجة كافية ليحقق الإجماع بين كل النقاد العرب؛ إذ ظهرتْ احتجاجات تنادي بإعادة النظر في المصطلح على اعتبار أنه قاصر هو الآخر عن إدراك المعنى الحقيقي للمصطلح الأصلي(Espace،space)، ومن بين أبرز هؤلاء، الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض"، الذي آثر استعمال مصطلح آخر وهو "الحيز" مكان مصطلح "الفضاء"؛ «لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، والوزن، والثقل، والحجم،

[1] - حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص63.
[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص26.

والشكل...»[1]، فانتقد لذلك بشدة ترجمة"غالب هلسا" عنوانَ كتاب "غاستون باشلار" بـ"جماليات المكان"، واعتبر أن هذه الترجمة غير سليمة، وإن شاعت بين جمهور النقاد[2]، ونظرا لشبه الاتفاق على الطابع الجغرافي للمكان بين النقاد، فإن انتقاد "مرتاض" لهذه الترجمة كان في محله تماما؛ إذْ إن الكاتب(باشلار) لم يتحدث في كتابه هذا عن الأمكنة بوصفها هياكل مادية، بل كمؤثرات نفسية، وفضاءات ذهنية؛ فعندما تكلم عن البيت واللابيت، وعن القبو والعلية، وأيضا عن الأدراج، والصناديق، والأعشاش، والقواقع...تكلم عنها باعتبار ما تثيره في الإنسان من عواطف، ولم يكد يذكر جانبها المادي الجامد، حتى أنه قال بخصوص البيت : « فلو طلب إلي أن أذكر الفائدة الرئيسية للبيت لقلت: البيت يحمي أحلام اليقظة، والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء... »[3]، وقد آثر"مرتاض" استعمال مصطلح "الحيز الجغرافي" مكان مصطلح "المكان"، وفرق بين "الحيز الجغرافي"، و"الحيز الأدبي" بأن الأخير« أكبر من الجغرافيا مساحة، وأشسع بعدا؛ فهو امتداد، وهو ارتفاع، وهو انخفاض، وهو طيران وتحليق، وهو نجوم من الأرض، وهو غوص في البحار، وهو انطلاق نحو المجهول، وهو عوالم لا حدود لها؛ بينما الجغرافيا بحكم طبيعتها المتمحضة لوصف المكان الموجود، لا المكان المفقود، ولا المكان المنشود»[4].

ومن مظاهر "الحيز الروائي" إلى جانب "المظهر الجغرافي"، ذكر "مرتاض" "المظهر الخلفي"، وهو المظهر غير المباشر؛ إذ إن أفعالا مثل: سافر، خرج، دخل...تحيل على عوالم لا حدود لها، وهي كلها أحياز في معانيها؛ فالذي يسافر يكون سفره على رجليه، أو على سيارة، أو على طائرة...، وكذلك الذي يخرج من مكان إلى مكان، وقس على ذلك[5].

---

[1] - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص121.
[2] - ينظر: نفسه، ص22.
[3] - غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 1984، ص37.
[4] - نفسه، ص123.
[5] - ينظر: نفسه، ص124.

ومهما يكن من أمر فإن إيثارنا استعمال مصطلح"الفضاء" خلال تحليلنا كان على اعتبار شيوع هذا المصطلح في النقد العربي الحديث، لا تقليلا من شأن المجهودات المعتبرة التي بذلها الدكتور"عبد الملك مرتاض"في سبيل ضبط المصطلح، وإيراد الحجج المقنعة لإثبات ذلك، رغم أنّ هذه المجهودات لم تشفع للمصطلح في الرواج الذي يستحقه. أما مصطلح "المكان"، فإننا إذا أوردناه سنورده مرادفا لمصطلح"الفضاء الجغرافي"وحده، وتتوقف دلالته على الجانب المادي.

2- فضاءات المدينة:

يبدو أن كل الفضاءات الجغرافية المذكورة في مدينة "باريس"هي فضاءات مغلقة كما سيتضح لاحقا من خلال التحليل، وحتى عندما ينتقل الكاتب إلى فضاءات تبدو في الظاهر فضاءات مفتوحة؛ كفضاء حديقة اللوكسمبورغ، أو فضاء الجسر الذي يقف فوق نهر "السين"، سنكتشف أنها تمثل هي الأخرى فضاءات مغلقة بفعل السحب الكثيفة، وكذلك الجو الخانق الذي كان يطبعها. وقد اقتصر تحليلنا على تلك الفضاءات التي كثر ذكرها في الرواية ولذلك فإننا ألغينا تلك التي تبدو مفتوحة- كما قلنا - نظرا لقلتها وعدم تأثيرها في الأحداث بصورة واضحة، واقتصرنا على دراسة مجموعة من الفضاءات الجغرافية القابعة داخل هياكلها الإسمنتية المغلقة، كالحانة، قاعة الاجتماعات، والمكتب...

ولأن دراستنا هي حول مدينة "باريس" كما رآها مالك حداد من خلال روايته، فإن الفضاءات المدروسة هنا هي فقط فضاءات هذه المدينة على اعتبار أن هناك فضاءات أخرى خارج هذه المدينة، وخاصة فضاء الصحراء التي كانت مصرحا للكثير من الأحداث، وهي متن ما سميناه "النص السردي الثاني"كما سنرى، وكذلك فضاء مدينة الجزائر، وأيضا مدينة " تمقاد" الأثرية، على أننا سنتطرق لهذه الفضاءات عندما نكون بصدد دراسة الثنائيات التقابلية، أو التقاطبات المكانية التي تكوّن هذه الفضاءات الطرف الثاني لهذه الثنائيات، والتي يمثل طرفها الأول فضاء مدينة باريس.

أ- فضاء المكتب:

المكتب في الأصل هو مكان حيوي تملؤه الحركة والنشاط، وعلى العموم يكون المكتب عادة على صورتين تختلف كل واحدة منهما في نوعية النشاط عن الأخرى؛ فالصورة الأولى للمكتب هي صورة المكتب الشخصي الذي يمكن أن يمتلكه الإنسان في بيته وهو مكان للكتابة والتأليف، يستمد نشاطه من النشاط الفكري الذي يقوم به صاحبه، أما الصورة الثانية للمكتب، فهي صورة المكاتب الإدارية التي تستمد نشاطها من حركة مرتاديها، ويمكن أن نصنف المكتب الذي يصفه بطل رواية "ملك حداد" ضمن الصنف الثاني، لأنه مكتب استقبال لدار نشر، وقد قصده المؤلِّف لوضع مخطوط روايته. ولكن فضاء هذا المكتب لا يبدو نشيطا على الاطلاق، بل على العكس من ذلك، لأنه لم يكن يوجد بالمكتب أحد، ما ذكّر المؤلف « أنه وحيد في حياته»[1]، في حين كان على الطاولة ممحاة، و« كان بجانب الطاولة سلة مهملات»[2]، أما الجدار فقد علِّقت عليه يومية قديمة عليها تاريخ السنة الماضية. باختصار لقد كان المكتب غارقا في سلبيته وركوده، ولكن ذكر المؤلف لهذه الأشياء بالذات يجعلنا نتساءل في ذهول: هل كان المكتب خاليا فعلا إلا من الممحاة، وسلة المهملات، واليومية المعلقة؟ أم أن المؤلف لم يكن ير من المكتب إلا هذه الأشياء. وإذا كان الاحتمال الأول بعيد التحقق، فإن الاحتمال الثاني يدلّ على أنّ المؤلف ذكر هذه الأشياء لأنها كانت طاغية على تفكيره إلى درجة أنها صبغت المكتب بصبغتها.

إنه ببساطة مكتب شرير، يعمل -عكس كل المكاتب- على إتلاف الأعمال بدل نشرها، بدليل أن المماحي و سلات المهملات كانت « تترقب في خبث إتلاف المؤلف عمله بنفسه»[3]، وما يرسخ هذه الفكرة أنه لم تكن على الطاولة محبرة، والتي هي مجعولة للكتابة والتأليف، وهذا ما لاحظه المؤلف. ويزيد من قتامة هذا المكتب ومأساويته نافذته الضيقة، والتي كان يظهر من خلالها عَلَمٌ متدلٍّ من الطابق الأعلى، وهو دون شك علم فرنسا مثلث الألوان، ولكنه كان متدليا، ولم يكن مرفرفا مما جعل المؤلف يشبهه بـ« محارب من قدماء المحاربين شاخ فأحالوه على

[1] - سأهبك غزالة، ص13.
[2] - نفسه، ص14.
[3] - نفسه، ص14.

المعاش»[1]، وحتى الدفاتر التي كانت تحف باب المكتب، حكم عليها بعدم الجدوى لمجرد أنه لم يفهمها، لقد كان مكتبا يبعث على التشاؤم، وكل ما فيه سوداوي، أو هكذا رأته نفس المؤلف الذي خلص من خلال هذا المكتب « أن جميع المكاتب حزينة فهي لا تحب العمل»[2].

ولكن هذا المكتب رغم طابعه الحزين، يسترجع القليل من الحركة بحلول السيد"موزار"، وهو مدير مصلحة الصحافة، وتتجلى هذه الحركة خاصة في كثرة المكالمات الهاتفية التي يجريها هذا المدير، وكذلك في سطوع شذرات من الشمس، وهبوب القليل من الريح التي حركت العلم المتدلي، ومن ذلك يمكن أن نقول بأن هذا المكتب يتغير من حال إلى حال، رغم أنه لا يخرج من دائرة الرتابة والكسل.

يمثل المكتب في أعماقه إذن فكرة طمس الهوية الوطنية، ومحاولة محيها بالممحاة الموضوعة على الطاولة، ورميها في سلة المهملات المحاذية. إنه مكتب استعماري لا يعرف معنى الوطن، ولا معنى النضال، إلى درجة أنه أسقط الشمس- والتي تلخص كل ما هو منير للعقول والأجساد على غرار مخطوطه المتعلق بالثورة- في سلة مهملاته من خلال نافذته الضيقة.

ب- فضاء قاعة الاجتماعات:

لقد كانت قاعة الاجتماعات ممتلئة عن آخرها في ذلك الاجتماع الذي حضره المؤلف، وحضرته الكثير من الشخصيات السياسية والأدبية المهمة من بينها: سارتر، بوري...، وقد كانت القاعة مشحونة لأنها كانت تحوي عدة أحزاب وأفكار متضاربة حضرتْ هذا الاجتماع الذي عقِد حول موضوع الجزائر، وحضر المؤيدون والمعارضون لها، والدليل على أن الجو داخل القاعة كان ينبئ بالصراع، وجود حافلات الشرطة التي كانت « مرابطة فيما بين شارع "دانطون"، وساحة "أندريه ديزار"»[3]، وداخل القاعة كان المصور«ينتحل عدة هيئات

[1] - سأهبك غزالة ، ص15.
[2] - نفسه، ص20.
[3] - نفسه، ص40.

بهلوانية»[1]، وكان هناك الكثير من المتداولين على الميكروفون لإلقاء كلماتهم، ثم بدأت بعض الأصوات ترتفع بشعاراتها السياسية، ثم لم تلبث أن انتشرت الفوضى وقلبت الكراسي وانتشر الضباب الذي خلفته القنبلة المسيلة للدموع التي رماها بعض الحاضرين للتعتيم، وفي خضم هذا الدخان كان الحاضرون يتعاركون، وكل واحد منهم يمثل الاتجاه السياسي الذي ينتمي إليه.

من الوصف السابق يتضح أن القاعة كانت تضج بالحركة والنشاط، وإن كان هذا النشاط ناتجا عن صراع وعراك قوامه التخريب والتكسير، وليس نشاطا عمليا بنّاءا بمفهومه الإيجابي، ولابد أن هذه الحركية الصراعية قد نتجت عن اكتضاض القاعة بكل تلك التناقضات السياسية التي كانت سائدة آنذاك، وحتى وإن كانت تلك المشادات توحي بالعداوة السياسية المتفشية بين الإخوة، فقد كان «ذلك الرهط من البشر وكأنهم سعداء بذلك »[2]، وما زاد من حماسة الصراع وإحاطته بكل ذلك الصدى الإعلامي، نوعية الحاضرين، ووزنهم السياسي على غرار "سارتر"، ما يوحي بأن الاجتماع كان مهما للغاية .

وتبدو المعالم المادية للقاعة غير مهمة بالنسبة للمؤلف، حيث لا نجد أي وصف يبين كيف كان شكلها، ولا حجمها، ولا تنظيمها من الداخل أو الخارج، وهذا ما يدل على أن الروائي لم يكن يهتم بالجانب المادي للأشياء، بقدر ما كان يراها من خلال أجوائها، وأشخاصها، والأحداث التي تحدث فيها، وخاصة انطلاقا مما كان يحسه تجاهها من نفور نتيجة الأحداث التي كانت تنغص حياته، وتطبع نظرته بسوداوية قاتمة طغت على كل المدينة كما سنرى ذلك لاحقا من خلال التحليل .

ج- فضاء الحانة:

كان المؤلف يعتبر أن« هذه الحانة كالزورق بل لكالزويرق القديم المتداعي»[3]، وكان يقصدها بانتظام ليشرب هناك نوعه المفضل من الخمر، وهو"الروزي"، أما صاحب الحانة

---

[1] - سأهبك غزالة، ص41.
[2] - نفسه، ص44.
[3] - نفسه، ص57.

واسمه "موريس" فهو رجل طيب كان يجلس على كرسيه، وينهمك على الدوام في حل الكلمات المتقاطعة في جريدته.

وتبدو الحانة- مثل كل الحانات- غارقة في هدوئها وظلامها الفاتح، لقد« كان الليل في الداخل والليل في الخارج»[1]، وكان في أركان الخمارة كثير من السكيرين الذين اعتادوا المجيء إليها، ومن هؤلاء فتاة اسمها "جوزات"، وقد أطلق عليها المؤلف لقب"فتاة الزاوية"، وكانت تضع أسطوانة للمغني "براسانس" وهو يغني قصائد الشاعر "لويس أراغون"، إضافة إلى عون حرس يلقبه المؤلف بـ"حارس الدستور"، وغيرهما، وكانت هذه الحانة الواقعة قرب ساحة "سان سولبيس" في الحي اللاتيني معزولة وغير معروفة، فقد كان السيد "موريس" يعرف كل الذين يرتادون حانته، ويعرف الوجوه الجديدة التي تأتي لأول مرة دون عناء، ومن ذلك أنه تنبه لدخول "جيزال دوروك" وسألها عن حاجتها، وهي التي أتت لمقابلة المؤلف- بطل الرواية-.

وكانت هذه الحانة الملاذ الوحيد للمؤلف؛ ففيها كان يحكي لـ"موريس" مشاكله، وفيها كان موريس يسأله عن روايته وعن غزالته، لذا فرغم جوها الذي يعج بالسكارى والمدمنين، ورغم ظلامها الذي يبعث على الخوف، كانت تمثل للمؤلف حياته الثانية، أو حياته الحالمة في حضرة السكر.

ويبدو أن هذه الحانة كانت ملجأ لبعض المجرمين والمناهضين لسياسة فرنسا، بدليل أن الشرطة اقتحمتها مرة وطلبت من كل الموجودين أوراقهم الثبوتية، واعتقلت بعضهم للاشتباه في هويتهم، كما أن هذه الحانة كانت تستقبل بعض الطلبة، وتأويهم من برد ليل باريس القارص.

المبحث الثاني: شخصيات المدينة

تعتبر الشخصيات عنصرا مهما من عناصر بناء الرواية، ومعلوم أن الشخصيات كانت تمثل أكبر اهتمام بالنسبة للسارد على اعتبار أنها عنصر مباشر في إبلاغ رسالاته انطلاقا من

[1] - سأهبك غزالة، ص58.

كون « المتكلم في الرواية هو دائما وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجيا»[1]، ورغم تقهقر دور الشخصيات نسبيا في سلم الاهتمام لصالح عناصر أخرى في السرد الحديث، إلا أنها تظل تحضى بالكثير من الاهتمام والعناية من طرف السارد.

وإذا كانت الأحداث تخضع للسرد، فإن الشخصيات تخضع للوصف، والذي « ليس في واقع الحال سوى خديم للسرد»[2]، ولكن تصرف السارد في هذه الشخصيات لا يعني أنها مجرد دمى في يده، بل هي تمتلك حرية نسبية تستمدها من ذاتها، وأيضا من طبيعة الأحداث ومميزات المكان والزمان الذي يشغله السرد.

ونحن حين نتكلم عن الشخصية الروائية نقصد بها الفواعل البشرية التي تؤدي أدوارا معلومة في المنظومة السردية للروائي، على اعتبار أن الرواية التي نحن بصددها تتضمن شخصيات من هذا النمط الذي يمكن أن نسميه كلاسيكيا، في مقابل الشخصيات بمفهومها الحديث، التي لم تعد تمتلك ذلك القدر من التبجيل؛ فقد «أنشأ الروائيون يجنحون للحد من غلوائها والإضعاف من سلطانها في الأعمال الروائية، فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط(...)، لم يعد ممكنا دراسة الشخصية في نفسها على أنها شخص أو فرد، ولكن بدأت الأفكار تتجه إلى دراستها، أو تحليلها في إطار دلالي: حيث تغتدي الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية »[3]، كما فعل "فرانز كافكا" مثلا، حين اختزل شخصياته في مجرد أرقام أو حروف، وقد فتح بذلك المجال لمن جاء بعده من الروائيين كي يتصرفوا في شخصياتهم، كلّ حسب أهوائه وأهدافه.

وإذا عدنا إلى الرواية، فإننا سنكتفي بدراسة أهم الشخصيات التي تسكن مدينة باريس باعتبارها جزءً من هذه المدينة التي نحن بصدد تحليل صورتها، أما الشخصيات التي تنتمي إلى فضاءات أخرى كفضاء الصحراء أو فضاء مدينة "تمقاد" الأثرية، فإنها ستذكر وجوبا وتظهر

[1] - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.
[2] - طرائق تحليل السرد الأدبي(دراسات)، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص76. مقال لـ , جيرار جينيت، تر: بنعيسى بوحمالة. نقلا عن: Gérard Genette: frontières du récit, incommunications, col points, ed, seuil, 1981.
[3] - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص76.

سماتها خلال التحليل، على اعتبار أنها عناصر مهمة في فضاءاتها التي تمثل غالبا الشق الثاني من الثنائيات التي يكون شقها الأول مدينة باريس.

تظهر شخصيات المدينة في غاية الانسجام مع جو تلك المدينة وطابعها؛ فهي شخصيات يغلب عليها الحزن الداخلي، وإن كانت تبدي المرح أحيانا، ولم يكن سبب هذه الحالة الأوضاع المادية بكل تأكيد؛ فالشخصيات في سعة من عيشها بدليل مكانتها في المجتمع، وبدليل الوصف الذي قدمه الراوي، حيث لم تذكر أي مشاكل متعلقة بالحالة الاجتماعية لهم، ما يدفعنا للقول أن السبب يرجع إلى فضاء المدينة ذاتها، وما تفرضه من سلوكيات، فرغم جمال المدينة، وبراعة تصميمها وتزيينها، إلا أن ذلك لم يشفع لها بالتخلص من ثقل جوها على الأقل في ذهن المؤلف. كما تبدو المادية الغربية مجسدة من خلال الفراغ الروحي الذي تعاني منه شخصياتها؛ فهي مضطربة وكل واحدة منها تبحث عن السعادة بالطريقة التي تريدها، فتطلبها في الحب الزوجي كما تطلبها في الخيانة، في التواضع كما في الغرور، في الشهرة كما في الانكفاء داخل الحانة....

1- المؤلف:

"المؤلف" هو الاسم الذي تحمله الشخصية الرئيسة في الرواية، وهو رجل جزائري مهنته الكتابة كما صرح بذلك للشرطة عندما سألوه عن ذلك، وقد كان يعيش في مدينة "باريس" في حين كانت الحرب في الجزائر في أوجها، يتميز "المؤلف" بحبه المبالغ لوطنه وبتفكيره الدائم فيه، لذا فقد كتب رواية عنوانها"سأهبك غزالة" وقدمها إلى دار نشر هناك في باريس على شكل مخطوط من أجل دراستها، وكانت هذه الرواية تتحدث عن قصة حب بين "مولاي" وهو رجل من مدينة "ورقلة" بالجنوب الجزائري، و"يمينة" وهي فتاة من الطاسيلي بأقصى الجنوب الجزائري، وتتحدث أيضا عن الغزالة التي طلبت "يمينة" من حبيبها أن يحضرها لها حية، ينطلق "المؤلف" في تعامله مع شخصيات المدينة على أساس أنه رجل يحمل بين جوانحه قضية وطنه المحتل، والذي يلتهب بنيران الحرب التحريرية، لذا نجد أن جميع حواراته مع هؤلاء الأشخاص تتمحور حول هذه القضية وتناقشها إنْ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وهذه الأخيرة

هي الغالبة باعتبار أنه غالبا ما يستعمل الرموز الدالة والتي طبعت الرواية بطابعها، ومن هذه الرموز المتداولة: الغزالة، القفر، الأثاث....

تقع "جيزال دوروك" في حبه وتريد أن تخون زوجها معه، لكنه لا يبادلها الشعور نفسه لأنه يعتبر نفسه مختلفا عنها تماما، أما عن صديقه " السيد موريس"، فإن المؤلف يلتقيه بصفة شبه دائمة في الحانة التي يمتلكها "موريس" عندما كان يأتي ليشرب الخمر هناك، والتي كانت تنقله إلى عوالم أخرى، وكان المؤلف رجلا حزينا يعتبر أن الأدب هو وسيلته الوحيدة لإسماع صوت الجزائر للفرنسيين، ولكنهم لم يكونوا يفهمونه تماما بدليل أنه اقتنع في الأخير أن لا ينشر روايته تلك، بعد أن رأى ردود أفعال الناس السلبية نحوها، واستصغارهم لشأنها، وعدم إحساسهم بما كان يحس به.

وتشكل شخصية المؤلف الرابط الرئيس بين وسطين متناقضين، بل ومتحاربين يعيش هو بينهما، أو قل يعيش في كليهما في وقت واحد، لذلك نجد أن الرواية متصلة به بصفة مباشرة، حيث إن الراوي يتتبع خطواته وكذلك ينقل رؤيته التي هي في الحقيقة رؤية الراوي نفسه الموكل من طرف السارد، أما عن قصة الحب التي تقع في الصحراء الجزائرية والتي تشكل متن المخطوط الذي كتبه المؤلف، فلا تعدو أن تكون تجسيدا لهذه الرؤية.

2- جيزال دوروك:

هي فتاة من مدينة باريس، تعمل لصالح دار النشر التي وضع فيها المؤلف مخطوطه، وتسمى هذه الدار"سيال دي باريس"، يتمثل عمل "جيزال" في قراءات المخطوطات، ودراسة مدى استحقاقها للنشر، وقد أُعجبت كثيرا بالمخطوط الذي وضعه المؤلف على مكتبها أثناء غيابها.

أما عن صفاتها الخِلْقية، فهي شابة لم تكن على درجة كبيرة من الحسن، ولكن انهماكها في التفكير والتأمل كان يضفي عليها مسحة من الجمال المحبب« فكان الناس عندئذ يغفرون لها كبر جبهتها المفرط، وتلك العجوة اللطيفة في وجهها، التي كانت ترسم قويا صغيرا على ركن

شفتها»[1]، ولما التقت بالمؤلف وطلبت منه أن يحدثها عن نفسه وعن كتابه، أخذ هو يحدثها عن أشياء كانت تظن أنها لا تمت بصلة للموضوع على غرار حديثه عن الأثاث العصري، ولكنها دخلت تدريجيا في قاموسه وأعجبتها طريقته في التعريف بنفسه.

كانت تحب زوجها "جان دوروك" قبل أن تتزوج منه، ولكنها أصيبت بإحباط شديد بعد الزواج، وصارت تعاشر خيالا من الخيالات لأن زوجها قد تغير عن الصورة التي كان عليها قبل الزواج، فلم يعد ذلك الشاب المتأنق الطافح بالحيوية والحنان، بل أصبح لا يبالي بها ولا يهتم إلا بمشاريعه الأدبية، وهذا ما يفسر حالة الفراغ العاطفي والروحي الذي كانت تعاني منه، والذي جعل « حياتها اندفاعة إلى الأمام بدون هدف مراد، تشرق عليها الشمس من حين إلى آخر ولكنها خالية من كل شيء باطني»[2] وقد أدى ضجرها من زوجها إلى محاولة البحث عن البديل الذي لم يكن في الأخير إلا المؤلف، حيث ذهبتْ من أجل ملاقاته إلى الحانة التي كان المؤلف يقصدها، وحاولت أن تتقرب منه أكثر، وأن تبدي له حبها، غير أنه لم يكن يحبها بل كان يحترمها، وكان مشغولا عنها بقضايا وطنه وشعبه، وكثيرا ما حدثها عن هذه القضايا، ولما قرر المؤلف استرداد مخطوطه حاولت أن تمنعه من ذلك، لأنها كانت ذواقة للأدب، وكانت تقدر قيمة عمله، ولكنه لم يأبه بها واسترد مخطوطه تاركا إياها في حالة ذهول.

3- جان دوروك:

هو زوج "جيزال"، وقد كلفته الأخيرة بأخذ المخطوط إلى مكتب "فرنصوا دي ليزيو" من أجل أن يساعدها على التعرف على هوية كاتب هذا المخطوط، ويبدو أن "جان" كان إنسانا مهما إلى درجة اضطر معها "فرنصوا" إلى إخفاء غضبه من هذا الطلب عندما تذكر «أنه في حاجة إلى توقيع "جان دوروك" على ورقة توضح الموقف فيما يتعلق بدبابات (بودابست) »[3]، إضافة إلى هذا فهو مهتم بالأدب ويكتب الشعر، وكان يطمح من خلال ثقافته وممارسته الأدب

[1] - سأهبك غزالة، ص17.
[2] - نفسه، ص132.
[3] - نفسه، ص77.

أن يكون ذائع الصيت، وأن يشتهر رغم أنه لا يملك المقومات اللازمة لذلك، وأهم تلك المقومات التي تنقصه حسب الكاتب هي التواضع، والواقعية التي يرى من خلالها الأشياء كما هي.

تعرّف على "جيزال" وأحبا بعضهما، ولكنهما بمجرد أن تزوجا تغيرت حياتهما، وأصبحت ثقيلة وباردة، لأنه لم يبق على صورته الأولى التي عرفته عليها، بأن أصبح رجلا غير مبال ولا متفان في حبه، ينظر إلى زوجته كما ينظر إلى أي شيء آخر، ويعكف طول الوقت في مكتبه على الكتب، حتى أنه لم يكلف نفسه عناء معرفة أسباب خروج زوجته ليلا عندما كانت تريد مقابلة المؤلف، وقد أدى هذا الجو البارد في البيت إلى خيانة زوجته له بعد أن وقعت في حب المؤلف، وأصبحت تخرج معه بصفة مستمرة، ويدل هذا على أنه كان يمنحها الحرية في التصرف كما تشاء.

4- فرنصوا دي ليزيو:

من خلال اسمه يبدو الرجل شريف النسب*، وهو شاعر مشهور في فرنسا كلها، جميل الخلقة كجمال الرسالة التي يؤديها، وهو كهل يحسن التعامل مع الناس، ويتقن استعمال ابتساماته المقنعة في الوقت والمكان المناسب، ما يعكس خبرته في الحياة وطول مخالطته للناس ومعرفته لصفاتهم، وكان المؤلف يطلعه على كل عمل أدبي ينهيه، لأنه كان يثق به، بل وهو معجب به .

وما يؤكد مكانته كثرة التيليفونات التي ترن في مكتبه، وكان هذا الرجل هو من عرّف المؤلف بـ"جان دوروك"، وقد كان ظاهره مثل باطنه، فلم يكن منافقا، وإن كان سياسيا في تعامله مع الناس ومحافظته على مكانته، وهو أيضا من كان وراء رواج رواية المؤلف الأخيرة قبل أن يقرر هذا الأخير سحبها.

* - في فرنسا تدل الاسماء التي تحمل هذه الصيغة(de)على شرف النسب.

5-السيد موريس:

رجل متفهم ومثقف يملك تلك الحانة التي كان يقضي فيها المؤلف أغلب وقته، وكان هذا الرجل صديقا حميما للمؤلف ويقرؤ أعماله، ينهمك دائما في حل الكلمات المتقاطعة في جريدته، وكان يسأل المؤلفَ باستمرار عن روايته، وكان المؤلف يعترف أن موريس «رجل طيب جدا، إن له قلبا ذا باع ومهارة، إنه سيد ذو حياء واحتشام، إنه لا يحمل على ثيابه علامة حسبه ونسبه الشريفين، إنه يجتهد اجتهادا حتى لا يبدو كما هو في الواقع»[1]، وذلك لتواضعه مما جعل المؤلف يسميه "الأمير"، وكان "موريس" متعاطفا مع المؤلف ومع قضية وطنه المحتل، ومن ناحية أخرى فإنه يبدو خبير بزبائنه إلى درجة أنه صار يعرفهم جميعا ويعرف طباعهم أيضا.

المبحث الثالث: تحليل رواية "سأهبك غزالة" بمنهج الثنائيات التقابلية.

1- منهج التحليل: مدخل نظري.

في تحليلنا للرواية اعتمدنا أسلوب "التقاطبات" أو "الثنائيات الضدية"، وهو الأسلوب الذي اعتمده لأول مرة الناقد "يوري لوتمان" في كتابه "بنية النص السردي" سنة 1973، والذي كشف بواسطته عن دلالة الفضاء الروائي2.

يعمد هذا الأسلوب إلى تحليل النص بجعله على شكل مجموعة من التقابلات الفنية المتعلقة بالمكان أو الزمان أو الشخصيات، على أننا حين نورد هذه المفاهيم المتعلقة بالمكان والزمان والشخصيات، لا نقصد طابعها الواقعي الفعلي، بل نقصد الرؤية الفنية للكاتب والتي تصبح معها كل هذه المفاهيم مجرد رموز يستخدمها الكاتب من أجل إبلاغ رسالته، وهذا ما يعرف في الدراسات السردية بمصطلح "زاوية النظر(point de vue)"، والتي يعرفها «"بوثwayné booth" بقوله:"إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية هي بمعنى من

[1] - سأهبك غزالة، ص59.
[2] - ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص48.

المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة"»[1] ، ويمكننا القول في هذه الحالة أن المفاهيم تنتقل من طبيعتها الثابتة الرتيبة إلى طبيعة أخرى هي أكثر مرونة وأقدر على التشكل من طرف الروائي الذي يعيد بناء الأشياء أو يعيد تشكيلها على أسس ذاتية محضة.

وقد كان اختيار هذه الطريقة في التحليل انطلاقا من كونها أنسب ما يمكن تطبيقه على الرواية موضوع التحليل، لأنها تزخر بالكثير من الثنائيات، بل يمكن أن نعتبر أنها تشكل ثنائية كبيرة طرفها الأول هو باريس، وطرفها الثاني هو الجزائر، ومن الواضح أن هذا المنهج يتيح لنا حرية أكبر في التحليل؛ فباريس التي نحن بصدد دراستها تكون أكثر وضوحا إذا ما وضعناها في مقابل مدينة الجزائر وكل المدن الجزائرية المذكورة في الرواية على مقولة أن "الأشياء بأضدادها تعرف".

كما أن اللغة الشعرية التي يستعملها الروائي في هذه الرواية تساعدنا بشكل كبير على تطبيق هذا المنهج، باعتباره كثيرا ما طبق على النصوص الشعرية؛ فقد طبقه "يوري لوتمان" أول ما طبقه على شعر"يوتشيف" و"زابولوتسكي" واللذينِ تلعب البنيات المكانية في شعرهما دورا كبيرا[2]، كما أن "غاستون باشلار" قد حلل من خلال ثنائية القبو والعلية العديد من النصوص الشعرية كنصوص "رامبو" وأيضا "بودلير" في كتابه "جماليات المكان".

أما على مستوى النقد العربي الحديث، فيمكن أن نعتبر أن الدراسة التي قام بها الناقد المغربي "حسن بحراوي" من خلال تحليله للرواية المغربية بوساطة هذا المنهج، أهم دراسة طبقت منهج الثنائيات التقابلية في التحليل؛ حيث اعتمد الناقد على مجموعة من التقاطبات المكانية لتحليل بنية الفضاء الروائي في الرواية المغربية، وذلك في كتابه الموسوم بـ "بنية الشكل الروائي"

[1] - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص46. نقلا عن: Wayné G. Booth: "distance et point de vue" poétique récit. P87.
[2] - ينظر: محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص48.

2- فضاء مدينة باريس: بحث في الثنائيات التقابلية للمدينة

كتب مالك حداد هذه الرواية عام(1959)، ومعلوم أن في هذه الفترة كانت الثورة الجزائرية في أوجها، حيث لا وجود للغة غير لغة الرصاص، وكان الكاتب في أوج انفعاله هو الآخر، وهو الذي كان آنذاك يعيش بعيدا عن الوطن مسافةً "بحر"، بل ويعيش في عاصمة الاستعمار، لذا يجب علينا أن نتذكر دائما هذه الحقائق التاريخية أثناءَ قراءتنا وتحليلنا لهذه الرواية.

تطالعنا الرواية- كأول ما نقرأ فيها- بشعار لا يُمثِّلُ فقط مفتاح الرواية، بل ويمثل جوهرَها «لا تطرق الباب كل هذا الطرق، فإنني لم أعد أسكنُ هنا»[1]، يحملُ هذا الشعار على ظاهره معنى الارتحال والسفر، والترحال الذي يكون من مكان إلى مكان؛ من الوطن إلى المنفى، أو من المنفى إلى الوطن. فالمكانان مختلفان اختلافا أساسيا، ولكن هذا السفر لا يكون بالضرورة سفرا حقيقيا؛ فقد يكون سَفراً ذهنيا لأن العقول أيضا تسافر، وقد يكون سفرا عاطفيا، لذا فيبدو أنَّ إقامة "المؤلِّف" في باريس ليست إقامة حقيقية شاملة، أو قل هي إقامة لا تمثلُ إلا صورةً واحدةً من صورة الإقامة.

ويحمل الشعار أيضا معاني الإلحاح في الطرق، وكذلك النهي عن هذا الإلحاح، لأنه ببساطة لا يُجدي، فالساكن قد رحل.

يفرض علينا هذا الشعار الساحر أن نحفظَه عن ظهر قلبٍ، وأن نستذكره دائما لأننا سنصطدم به كثيرا خلال تحليلنا لهذه الرواية، لذا فإننا سنرجع إليه باستمرار عند كل سفر، وكلُ طَرْقٍ يحملُ الشعارُ معناه، لأن هذا الشعار يلخص حياة الكاتب من خلال بطل روايته "المؤلِّف" في هذه المدينة، بل ويدلُّنا على علاقاته المعقدة والبسيطة مع شخوص وأماكن هذه المدينة المتناقضة.

---

[1] - سأهبك غزالة، ص 11.

أ- ثنائية (القريب/البعيد):

تبدو مدينة باريس من خلال هذه الثنائية هي التي تحمل معنى "القرب"، ولكنه قربٌ مكاني؛ فالمؤلِّفُ يسكن هذه المدينة ويمارس فيها نشاطاته ويقيم فيها علاقاته المتعددة، بينما تمثل الصحراء الجزائرية العنصر المقابل من هذه الثنائية، وهي المكان البعيد جغرافيا الذي يختزل الجزائر بكلِّ مناطقها كما تختزل باريس فرنسا.

توافقُ هذه الثنائية بصفة كبيرةٍ ثنائيةَ الرواية؛ إذ إن هذه الرواية هي في الحقيقة عبارة عن تداخل بين روايتين، أو هي رواية مرويةٌ داخلَ رواية أخرى. تمثل الرواية الأولى حياة المؤلف في مدينة باريس وكيف أنه قدَّم مخطوطه، وكيف تفاعلتْ معه شخصيات هذه المدينة، ويمثلُ هذا المخطوط بالذات الرواية الثانية، والتي تجري وقائعها في الصحراء، ولكنَّ هذه الرواية (الثانية) ورغم أنها محتواة في الأولى ولا تمثل في الظاهر إلا جزءا منها، إلا أنها تشكل في الحقيقة الأساس والجوهر الذي قصد إليه الروائي مالك حداد.

ولكي لا نقع في الالتباس أثناء التحليل، سنسمي القصة الأولى التي تقع أحداثها في باريس بـ: "النص السردي (1)"، ونسمي القصة الثانية والتي تمثلُ علاقة الحب بين مولاي و"يمينة" التي تقع في الصحراء بـ"النص السردي(2)".

يتداول النصان السرديان على طول مدة الأحداث وتتداخل حدودهما عند كل التحام بينهما، تبعا لالتحام أحلام المؤلف وواقعه.

تمثل "باريس" في "النص السردي (1)" مدينة "المؤلف" التي لجأ إليها بصفته كاتبا، وهذا ما أجاب به عندما سأله أحد رجال الشرطة الذين داهموا الحانة التي كان فيها عن مهنته، وصفته هذه ككاتب، كانت تزوده بنظرته الخاصة عن هذه المدينة، وتفرض عليه نوعيةَ الناس الذين يتعامل معهم، وهم باختصار مجموعة من أفراد دار النشر التي وضع فيها مخطوطه، إضافة إلى صاحب الحالة "موريس" وبعض مرتاديها، لذا فإن هذا القرب هو قربُ منفعة في أغلبه، أو قلْ هو قرب فرِضَ عليه فرضاً، وهو الأمر الذي جعل علاقته بهم لا تكونُ علاقةً وطيدةً مبنيةً على الحب العميق، ما يفسر افتتاح الرواية بالجملة الآتية: «ما أعظم الله! فهو عظيم

بقدر ما أنا وحيد»[1]، ورغم أنَّ "المؤلِّفَ" يعيش في "باريس" التي تضجّ باستمرار، ورغم علاقاته إلا أن كلَّ ذلك لم يشفعُ له بأن يُحسَّ الراحةَ، بل إن هذه المدينة وهؤلاء الناس الذين يتعامل معهم هم من يعمقون لديه هذا الشعور بالوحدة.

أما "النص السردي (2)" فيمثل ذلك المكان البعيد الغارق في الرمال والذي يضج بذلك الحب العفيف بين "مولاي" و"يمينة"، ذلك الحب الذي افتقده "المؤلف" بقدر ما تمنَّاه، ولكن«ذلك المكان بعيد جدا، بل من الجهة الأخرى من الزمن في أول بداية الأزمان وفي الصفحة الأولى من صفحات العالم »[2]. ورغم ذلك فاستعمال الكاتب لهذه الثنائية التي تمثل فيها مدينة "باريس" المكان القريب، وتمثل الصحراء الجزائرية المكان البعيد، لا تعبر في الحقيقة إلا على الحالة الشعورية المعكوسة التي يحسها تجاهَ هذين الفضائين؛ فـ"باريس" التي تمثل سكنه ومهنته هي أبعد ما تكون من نفسه؛ فقد كان «يشعر بنفسه وحيدا»[3]، وسط هذا الجو من الأشياء التي تبدو لأي شخص آخر جميلة، ووسْط هؤلاء الناس الذين يحيطون به، اضطر معها أن يلفظ العبارة «يا لي من خطاب بدون مستمع»[4]، ثم يردف السارد في شرح الحالة: «لقد كان المؤلف خطابا بدون مستمع إنه كالمحرك يدوي على وتيرة واحدة ولا يستمع إليه أحد. عندما تكون غرانيق البحر يتيمة، وعندما لا ينصتُ أحدٌ إلى المذياع، وعندما لا يراسلك إنسان، وعندما لا يطالعك إنسان، وعندما لا يطرق بابَك إنسان، وعندما لا يتمنى لك ليلةً سعيدة إنسان، وعندما لا يكون معنى لفظة إنسان جميع الناس»[5].

إنه يقصد بلفظة "الإنسان"، ذلك الفرد الذي يستمع إليه ويفهمه ويشعر بما يشعر به إزاء وطنه. أما لفظة "الناس"، فإنه يقصد به سكان هذه المدينة، ومع أنه يقدِّرُ بعضهم من أمثال "السيد موريس"، إلا إنهم لا يفهمونه رغم إبدائهم اهتماما بالغا بما يكتبه، لأن روحه تختلف عن أرواحهم.

[1] - سأهبك غزالة، ص 13.
[2] - نفسه، ص 50.
[3] - نفسه ، ص 57.
[4] - نفسه، ص 69.
[5] - نفسه، ص69.

لقد قال "المؤلف" الفقرة السابقة بعد أن كان يقرأ مخطوطه وكانت "غردا" (وهي سائحة ألمانية لا تفهم اللغة الفرنسية، تحمل معها قاموس ألماني/ فرنسي) بجانبه في الغرفة التي يسكن فيها، وأصغت إليه رغم أنها لم تكن تفهم شيئا مما يقول، مما جعل "المؤلف" يعدّها ضمن من سماهم "الناس" رفقة من يسكن هذه المدينة ممن يعرفهم وممن لا يعرفهم، والفرق الوحيد بين "غردا" وهؤلاء هو أنها لا تستطيع أن تفهم ما يقول أصلا، لأنها لا تتقن الفرنسية، أما هؤلاء الناس الذين يعاملهم، والذين لا يعاملهم ممن يسكنون هذه المدينة ويمثلونها، فإنهم يفهمون ما يقول، ولكنهم لا يفهمون ماذا يقصد.

ومن هنا يكون منطقيا اعتبار أن من ينتمون إلى لفظة "الناس" هم مجموعة الأشخاص الذين يتحاورون مع جسد "المؤلف" لا مع روحه، وهم يعتبرونه مؤلفا يؤلف الروايات ككل المؤلفين، وليس كما وصفه الراوي في مطلع الرواية: «إني لأرى المؤلفَ فيبدو لي كأنه لوحة، وهيئته بباريس اللانهائية كهيئة أهل مهنته، إنه لا يعبر البتة عن مقصوده بألفاظ خاوية لا تعبير فيها فهو والألفاظ شيء واحد، شيء ذو بال، ذو كيان ووجود»[1]، لذا فإن المؤلف موجود في ذلك المخطوط وليس كاتبا له فقط.

أما من ينتمون إلى لفظة "إنسان" فهم أولئك الذين يعشون في عمق قضيته الوطنية بل ويصنعونها، فهم إذن سكان المخطوط وسكان كل المناطق التي يشملها وطنه، وهم كل إنسان يعرف معنى الغزالة ويحارب من أجلها.

لذا فإنه يمكن أن نمثل ثنائية (القريب/ البعيد) كالتالي:

- القريب ماديا (جسديا) = الناس = باريس.
- القريب معنويا (روحيا) = الإنسان = الجزائر.
- البعيد ماديا (جسديا) = الإنسان = الجزائر.
- البعيد معنويا (روحيا) = الناس = باريس.

ومنه نستنتج أن:

[1] - سأهبك غزالة، ص 13.

القريب ماديا = البعيد روحيا / القريب روحيا = البعيد جسديا.

إذن فكل طرف من الثنائية يمثل ثنائية مستقلة، طرفاها هي الأخرى مفهوما (القرب/ البعد).

وإذا كان القرب المادي المتعلق بـ"باريس" وما فيها من أشخاص تدرك بوساطة الحواس، ويستطيع "المؤلف" أن يتعامل معها مباشرة دون الحاجة إلى التنقل، فإن القرب الروحي يتطلب وسيلة للسفر، وجدها "المؤلف" في شرب نوعه المفضل من الخمر وهو "الروزي"، إذ «إن الروزي معناه السفر والترحال »[1]، إنها السفر من هذا العالم القريب الذي يحس أنه وحيد فيه، إلى ذلك العالم البعيد الذي ينتمي إليه والذي يعيش فيه رغم أنه بعيد عنه، ويبلغه نسيمه العليل الذي «كان كافيا لقوت إنسان، وكان هذا الإنسان يجر وراءه قصيده جرا، وقد تفطنت باريس إلى ذلك، باريس التي تعرف هوية أهلها حق المعرفة »[2].

وقد كانت الخمرة هي الوسيلة المثلى للترحال لأنها تُذهبُ عقله الذي يذكره دائما بواقعه في هذه المدينة الباردة، وتضع بدلا منه عواطفه وأحلامه التي هي هناك في الحرارة وبين الكثبان الرملية، حتى أنه أجاب عن سؤال "جيزال دوروك" له حول سبب شربه للخمر قائلا: «إني أشرب الخمر لأن القفر موجود، ولأن الظمأ خاصيةٌ من أهم خصائص القفر »[3]. ولكن الخمرة التي تفعل هذا المفعول ليست خمرةً حقيقية في كل الأحوال، بل هي رمز- يكون حقيقيا أحيانا- يعبّر عن كل لحظة من لحظات التذكر والغوص في الصحراء، إنها حالة تؤرق "المؤلف" باستمرار وتجعله ثملا؛ ليس فقط بخمرة "الروزي"، بل بحب وطنه والتفكير في حريته، لذا فيمكن أن نعد "النص السردي(1)" رمزا للواقع المر، ونعد "النص السردي(2)" رمزا للحلم المنشود كما سيظهر في ثنائية (الحلم/ الواقع)، ومنه فإن الواقع المر هو الذي يشغل الزمن الحاضر بكل مآسيه الباريسية، أما الحلم فإنه يشغل الزمن الماضي الذي حدثت فيه قصة الحب العفيف بين "مولاي" و"يمينة"، يصبح القريب في هذه الحالة هو الحاضر، أما البعيد فهو

[1] - سأهبك غزالة، ص 60.
[2] - نفسه، ص 89.
[3] - نفسه ، ص 98.

الماضي، والدليل على ذلك أن زمن "النص السردي(2)"كان منتهيا تماما عندما بدأ زمن "النص السردي(1)"؛ فالفقرة الأولى من الرواية كانت عبارة عن تعريف شاعري قدمه الراوي لـ"المؤلف"، وجاء بعد هذه الفقرة مباشرة؛ أي في الفقرة الثانية سرَدَ أوَّلَ فعلٍ لـ"المؤلف" وهو وضع مخطوطه على طاولة مكتب دار النشر؛ أي إن بداية (ن.س.1 = نهاية ن.س.2). أما عن زمن "النص السردي(2)" فهو عبارة عن مجموعة من الاسترجاعات التي حدثت خلال زمن "النص السردي(1)" فلننظر للفقرة الآتية:

1

- كان المؤلف قد قال في نفسه:

2

"من العدل في نهاية الأمر ألا يقبض مولاي على تلك الغزالة"

1

- وكان قد فسَّر موقفَه ذاك قائلا:

2

"ومع ذلك فإن مولاي رجل لا بأس به نسبيا، ومع ذلك فإن يمينة تستحق تلك

1

الغزالة"، إلا أنه لم يكد ينتهي إلى هذه النقطة من تفسيره حتى استدرك فقال:

2 1 1

"إن استحقاقَها للغزالة، يكون بقدر استحقاقنا للأمل، وما أكثر آمالنا في واقع الأمر إلا كفر وتجديف"...

1

وكانت هيئته كهيئة القاضي أو الطفل، إن للقضاء... »[1]

- وحيث إن الرقم (1) يمثل زمن "النص السردي(1)"، والرقم (2) يمثل زمن "النص السردي(2)" نلاحظ هذا التداول بين الزمن الحاضر والزمن الماضي، ما يوحي أن الزمن الماضي يتخلل الزمن الحاضر، ويعيش في طياته؛ بدليل أن "المؤلف" ما زال لم يحسم بعدُ كل القضايا الخاصة بقصة "مولاي ويمينة"، وأيضا "الغزالة"، بل ويربطها أيضا بالحاضر، وكذلك بالمستقبل من خلال ربط استحقاق "يمينة" للغزالة باستحقاقنا للأمل، ويمكن أن نوضحَ بصفة أدق فنقول:

- يمثل المقطع الأول حكاية السارد وهو يصف الحوار الداخلي الذي تختلج به نفس البطل "المؤلف".

- في المقطع الثاني كلام البطل عن القصة وإعادة مناقشته لنتائجها، والتي اعتبر أنها عادلة.

- والمقطع الثالث هو حكاية السارد حين قدَّم تفسير البطل.

- في المقطع الرابع يفسر البطل موقفَه، ولكنه في الحقيقة يستدرك موقفه ولا يفسر، لأن التفسير يكون تعميقا للرأي أما هنا فالرأي الثاني ليس إثباتا للأول.

- المقطع الخامس هو حكاية السارد عن البطل الذي انتبه إلى أن تفسيرَه يحتاج إلى استدراك.

- المقطع السادس عودة إلى قصة الغزالة التي هي محور النص "النص السردي(2)"، ولكنه لا يبدو استدراكا بقدر ما هو نفيٌ للموقف السابق، وهذا ما يجعل "النص السردي(2)" يرتبط بـ"النص السردي(1)" في المآل، ويكون بذلك"النص السردي(2)" غير منتهٍ، بل هو دائم الوجود في الحياة الحاضرة والمستقبلية. إذ إننا نستحق الحصول على "الغزالة" بمعناها المجازي بقدر نسبة استحقاقنا للأمل، وهو ما يجعل من المناسب جدا أن يكون عنوان الرواية ككل يدور حول هذا المفهوم، فجملة العنوان "سأهبك غزالة" تدل على:

---

[1] - سأهبك غزالة، ص 103.

- أن "النص السردي(2)" هو الأساس في الرواية، وما إعطاء عنوان هذا "النص السردي(2)" للرواية ككل إلا دليلا على ذلك، وتصبح بذلك ثنائية (القريب/ البعيد) تمثل جغرافيا ثنائية (الفرع/ الأصل) على التوالي.

- أن زمن العنوان هو المستقبل، وبذلك يتحول زمن "النص السردي(2)" من الماضي إلى المستقبل.

- ونطبق هذا التوالي، (التداول) الزمني الذي يبرز في البنية الجزئية التي ذكرناها على البنية الكلية للرواية؛ إذ إنها مجموعة من الانتقالات المتبادلة بين فضائين أحدهما قريب (باريس) والآخر بعيد (الصحراء).

ب- ثنائية (الدافئ/ البارد):

ترتبط هذه الثنائية كثيرا بثنائية أخرى وهي ثنائية (الحركة/السكون) ذلك أن الحرارة بمفهومها الطبيعي تقوم بدور الإذابة ؛ أي نقل بعض المواد من طبيعتها الصلبة الساكنة إلى مادة متحركة، عكس البرودة التي تقوم بعملية التجميد؛ أي الإيقاف عن الحركة، لذلك ارتأينا أن نتناول الثنائيتين في إطار واحد، ونستعملهما كثنائيتين متكاملتين تفترض كل واحدة منهما الأخرى.

ومن الواضح أن الرواية ككل تنقسم على بيئتين مختلفتين إلى حد التناقض؛ فـ"النص السردي(1)" تقع أحداثه في مدنية "باريس" التي يمثل البرد أحد أهمِّ سماتها المناخية، بخلاف "النص السردي(2)" الذي تقع أحداثه في الصحراء بحرارتها المرتفعة وشساعتها المفرطة.

ولكن مفهوما الحرارة والبرودة في هذه الرواية يتجاوزان حدودهما المناخية، ويصبح الطقس في هذه الحالة مجرد انعكاس لأشياء أخرى، أو تعبير عن تناقض وتباعد بين الحرارة والبرودة التي لا يكون الطقس إلا صورة من صوره.

تبدو "باريس" باردة على الدوام جراء الانتشار الدائم للسحب، وكذلك نزول المطر باستمرار أيضا، حتى أن شذرات الشمس التي دخلتْ من خلال نافذة المكتب عندما كان

"المؤلف" هناك، كانت متفرغة عاطلة، لقد «كانت شمسا متغضنة»[1]بسبب برودتها وقلة إشعاعها، وقد انعكس هذا الجو على فضاء المدينة فأصبح ثقيلا، وأصبحت المطر رشاشا «يرمي الأرض برصاصه»[2]، ونحن نعلم أن الرصاص مهمته القتل؛ أي إسكانُ المتحركات، ورغم أن شوارع "باريس" كانت تسيل، إلا أن المدينة كانت باردة تبعث على السأم.

أما الصحراء فقد كانت حارة قوية الحرارة، ولكنها رغم ذلك كانت تنبض بالحياة؛ فقد «كان لشجر الموز مغازل ضاربَ لونها إلى البنفسجي وكانت متدليةً وسط غزارة ثرية من الاخضرار، وكانت السواقي ذات خرخرة والجدران المتخذة من طفل زمردي اللون يعانق بعضها بعضا إلى ما وراء البصر، وكان الدجاج بل صور مصغرة منه يجري في الثنايا ذات الرمل الأحمر»[3]، ولكن هذه الحركة التي تبدو في الصحراء تبدو غريبة عن أصل وعادة هذه البيئة التي يفترض فيها الهدوء والخلاء، إلا في بعض واحاتها المسكونة كما هي الحال بالنسبة للواحة التي تسكن فيها "يمينة".

ولكن هذه الثنائية المتمثلة في البرد و الحر لا يكمنان فقط في الطقس الذي يطبع كل بيئة من البيئتين، بل يغوص في أجزاء كل واحدة منها، ففي "باريس" «البيئة ذات كدرة وادلهمام، والوجوه ذات عجوات وازورار، وأيام الآحاد اليتيمة ذات أعين مفقوءة، والقلب نزلاء الفنادق. إن المؤلف يسكن نزلا تاعبا متداعيا يؤوي فيه نومه ومنه يرى السماء تسيل سيلانا»[4]. تلخص هذه الفقرة باختصار حال المدينة؛ فالجملة الأولى تعكس هذه الحالة المظلمة والمغلقة، أما في الجملة الثانية فإن الراوي يصف أهل "باريس" الذين تبدو وجوههم بلا ملامح؛ إذ إن الراوي قد عوض وصف مظاهر الناس بوصف بواطنهم وأحاسيسهم، بينما تعبر الجملة الثالثة عن الحالة الدينية للمدينة والتي كانت هي الأخرى جامدة أو قليلة الحركة، ويمثل الجزء الباقي من هذا المقطع وصفا لحالة المسكن الذي يقطنه "المؤلف"، وما يزيد من جمود هذه المدينة هو هذا

[1] - سأهبك غزالة، ص 15.
[2] - نفسه، ص 46.
[3] - نفسه، ص 52.
[4] - نفسه، ص 63.

المطر الذي ينزل باستمرار، الذي لا يكاد يرى "المؤلف" غيره من النافذة، وفي هذه الحالة وعكس ما يحدثه المطر في الريف من حركة متمثلة في نمو النباتات وكثرة الأعمال، فإن المطر يميتُ تماما هذه المدينة و يُرغم أهلها على المكوث في المنازل.

والبرد في هذه المدينة يضفي على كل الأشياء الجميلة طابعه التعيس إلى درجة أن "المؤلف" لم يعدْ يرَ أصلا جمالَ هذه المناطق؛ بدليل أن الراوي لم يصف لنا جمال حديقة "اللوكسمبورغ"، بل رأى فقط أن «حمام اللوكسمبورغ لا يأبه للألحان التائهة في غضون الصدفات، وهو يعيش على هامش قصص الغرام»[1]، ورأى أيضا «مثلثات من الثلج القذر تزدحم في حوض ساحة سان سولبيس»[2]، أما نهج بونابرت فكان «حزينا كالمصاب بالسوداء»[3].

وحتى عندما سطعتْ على "باريس" القليل من أشعة الشمس النادرة في هذه المدينة، كانت المدينة «خالية كالقرية عشية يوم الأحد...»[4]. وهكذا يتضح جليا أن "باريس" لم تكن على ذلك الشكل بسبب برودة الطقس فحسب، بل بسبب برودة نفوس الناس هناك.

تقودنا هذه الفكرة إلى مستوى آخر تكون فيه ثنائية (الحرارة/البرودة) أيضا أساسا في التفريق بين كوامن النصين السرديين اللذين يتداولان على متن هذه الرواية، ونقصد بهذا المستوى، مستوى العواطف والأحاسيس التي تختلج بها أعماق الشخصيات في كلا البيئتين؛ فالبيئة الأولى التي يمثلها "النص السردي(1)" تمثل في مجملها العواطف الباردة، بينما تعج البيئة الثانية بالعواطف الحارة، فلننظر إلى هذين المقطعين:

1- «لقد كانت حياتها رواية قصصية من تلك الروايات التي يتقن أصحابها تحريرها وتركيبها، رواية ليس فيها إفراط في الادعاء ولا إفراط في التواضع. كانت حياتها اندفاعة إلى الأمام بدون هدف مراد، تشرق عليها الشمس من حين إلى آخر ولكنها خالية

---

[1] - سأهبك غزالة، ص 64.
[2] - نفسه، ص 114.
[3] - نفسه، ص 87.
[4] - نفسه، ص 88.

من كل شيء باطني، ومن كل ما من شأنه أن يجعل الانسان قادرا على الحل والعقد. إنهم يسمون ذلك السعادة الزوجية. انه التوازن الراكد في مرافق الرفاهة التقريبية. لقد كانت حياتها كذلك وليس شيئاً آخر، أي لا شيء بالمرة»[1].

2- «ها هي ذي يمينة التي كانت قيمتها عشرين ناقة بيضاء وقصيدا مقدسا. إنها تتقدم نحو مولاي تنظر إليه وجها لوجه ولكنها لا تراه لشدة تأثرها».

وها هو ذا جبل "الكوكومن" حارس الحب، ونحو الشرق ها هي ذي المقبرة المتيقظة قريبة جدا.

وها هي ذي "القلتة" في منتهى الواحة، وها هو ذا الكثيب وقد بقيت عليه آثار الأطفال الذين أمضوا العشية كلها ينطُّون وينقلبون عليه. إن عينَـيْ "القلتة" عينان خضراوان، وها هو ذا النخيل منتصبا حرسا شرفيا وها هو ذا أحد البساتين (...)، وها هي ذي "يمينة" تقول:

- صباح الخير يا سيدي.

وها هو مولاي يجيب:

- صباح الخير يا بنيتي.

وها هو يقرأ الخوف على صفحتي يدي محبوبته وهي تقص عليه نبأ "كاباش" ونبأ "اليوطنان ماسون" ونبأ العنكبوت الشريرة المثابرة »[2].

تسرد المقطوعة الأولى الحياة العائلية "لجيزال دوروك" مع زوجها "جان دوروك"، وكما يظهر من المقطع، فإن هذه العلاقة كانت غير وثيقة بالمرة، وإذا علمنا بأن هذا الزواج هو الزواج الوحيد المذكور بصفة واضحة في "النص السردي(1)"، فإننا نعتبره النموذج لعلاقات الزواج في هذه المدينة .

تبدو علاقة جيزال بزوجها الشاعر المغرور شديدة البرودة، فلا يكاد يكون هناك تواصل بينهما، رغم أن زواجهما كان بعد قصة حب، والسبب في فتور هذه العلاقة هو أن «الزوج لم

[1] - سأهبك غزالة، ص 132.
[2] - نفسه، ص150.

يبق وفيا للصورة التي كان عليها إبان مقابلتهما الأولى »[1]، فهي قد أعجبت به قبل الزواج عندما كان لا يفارقه لباسه الرسمي الذي يفرض نوعا معينا من المعاملة، وقد أدت بها هذه البرودة إلى البحث عن البديل وكان ذلك من خلال خيانة زوجها والوقوع في حب "المؤلف" الذي لم يكن يحبها.

أما المقطوعة الثانية، فتمثل علاقة الحب الطافح بين "يمينة ومولاي" وكيف أنهما التقيا أمام "القلتة"، وقد كانت مشاعرهما ملتهبة رغم أنهما لم يتبادلا عبارات كثيرة بسبب الحياء، وقد أدى الخوف بـ"مولاي" على حبيبته "يمينة" أن يتفق معها على إنجاب طفل كي يقطع الطريق أمام "كاباش" الذي كان يريد الزواج منها، والذي كان يحبها بينما كانت هي تكرهه.

ومن ذلك تصبح المعادلة كالآتي:

أ- باريس = برودة العواطف ــــ البحث عن البديل ــــ الخيانة.

ب- الصحراء = حرارة العواطف ــــ الحب ــــ الخوف على الحب (من كاباش) ــــ الإخلاص (الزواج).

وتبدو العلاقتان (أ) و (ب) متشابهتان من حيث الهيكلُ ولكنهما متعاكستان من حيث الطموح؛ فالعلاقة (أ) تحاول تكريس الانفصال عن الزوج الذي يمثل البرودة كهدف، وتكون وسيلة هذا الانفصال هي الاتصال المضاد (بالمؤلف) الذي توهمت "جيزال" أنه يمثل الحرارة، أما العلاقة (ب) فهي محاولة لتكريس الاتصال (بمولاي) كهدف والذي يمثل الحرارة (في المشاعر)، خوفا من الاتصال المضاد (بكاباش) أو رغبة في الانفصال عنه والذي قدرت "يمينة" أنه يمثل البرودة، ومن ذلك تكون المعادلة الأخرى:

باريس = البرودة في المشاعر(كواقع) + محاولة البحث عن الحرارة (كطموح).

الصحراء = الحرارة في المشاعر(واقع) + محاولة تفادي البرودة (طموح).

وتبرز هذه الثنائية أيضا في فكرة مهمة جدا لأن الرواية بأكملها تقوم على أساسها، وهي الفكرة التي يمثلها مصطلح "الغزالة"، والذي احتل - لفرط أهميته- عنوان الرواية. ولئن كان

[1] - سأهبك غزالة، ص 132.

مفهوم الغزالـة "زئبقيـا" فـي الروايـة، فـإن غزالـة الصـحراء تختلـف اختلافـا جذريـا عـن غزالـة "بـاريس"؛ فـالأولى الحيـة، والثانيـة ميتـة، إذن فـلا يمكـن أن تعـيش الغـزلان إلا فـي الصـحراء، ووجودها في مدينة "باريس" بالذات يُعدُّ أمرا غريبا جدا كما يتبين من الحوار:

«وقال السيد موريس:

- والغزالة؟ هل تقدمت فيها شيئاً ما؟

الغزالة! يا لها من لفظة شاذة فـي وسـط هذه القوارير، ومـع هذا المطـر الدسم المتلصـق، وهذه السماء المنافقة، وهذه السحب المذعورة بدون داع !إنها لفظة في المنفى، إنها لفظة باردة جائعة ، إنها لفظة بقلبها أوجاع وآلام»[1].

إذن فمكانها الطبيعي هو الصحراء، ولا تكون لها قيمة إلا إذا كانت في المكان الذي يمكن أن تعيش فيه، وهذا ما تفطنت إليـه "يمينـة" عندما طلبتْ من "مـولاي" أن يحضـر لهـا غزالـة، واشترطتْ أن تكون حية.

تمثل الغزالة في "النص السردي(2)" ذلك الحيوان الذي يطارده "مولاي" رفقة صديقه "علي" في الصحراء من أجل أن يهديه إلى حبيبته "يمينة" وتموت الغزالة بعد طول المطـاردة، ولكنها تعود وتقوم عند رأس "مولاي" في آخر زمن القصة السردية(2) عندما يكون "مـولاي" في حالة احتضار بسبب العطش والتيهـان فـي الصـحراء، ولكـن الـراوي لا يعلـم بالضـبط أكانـت حقيقية أم وهْماً كما كان مولاي لا يعلم ذلك: «فلعلها كانت غزالة حقيقية ، بل لعلها كانت غزالـة حقيقية ليست بحقيقة، ومهما يكن الأمر فإن السراب لا يتكلم»[2].

أما الغزالة الموجودة في النص السردي(1)؛ أي في "بـاريس"، فقد رآهـا "المؤلـف" فـي «دكان بائعي الحيوانات المحنطة المحشوة تبناً. وكانـت غزالـة محشـوة تبنـا تنظـر إلـى الليل من خلال واجهة الدكان البلورية، وقد استغربتْ بلوغ الليل من الحلوكة ما بلغ»[3].

[1] - سأهبك غزالة، ص 56.
[2] - نفسه، ص175.
[3] - نفسه، ص 127.

وتتحولُ بذلك ثنائية (الحركة/السكون) إلى ثنائية (الحياة/الموت)، وتصبح "باريس" بذلك موطنا للبرد مجسَّداً في الموت على اعتبار أن الغزالة الميتة تكون باردة بالضرورة، أما "الصحراء" فهي مكان للحركة التي تكون دليلا على حياة الغزالة.

ويكون هذا التحليل صالحا على اعتبار أن الغزالة هي حيوان يعيش في بيئة ساخنة ويموت في بيئة باردة، ولكننا إذا اعتبرنا أن الغزالة هي فقط رمز لأشياء أخرى يكون معناها خلال النصين السرديين مختلفا، ولننظر إلى هذه العبارات:

1- « ويوم يقتلعون جميع الأشجار سيحل القفر. وسيكون قفرا بدون غزالة»[1]

2- «ووضع السيد موريس تلك – التي – من – أجلها – يقبل – الإنسان – الإيمان على الطاولة. فرفعها المؤلف بلطف وقال لجيزال:

- إني أهبك غزالة.

ولم تكن حية بل كانت محشوة تبنا»[2].

3- «أعطني كأسا للغزالة يا سيدي موريس ولتزلزل الأرض زلزالها!

- إن يمينة لا تشرب الخمر.

سمع المؤلف ذلك فالتفتَ فإذا بها جيزال»[3].

4- «وسأقول أنا المؤلف:

أيها الشعب! لا تُسخِر قواك لمطاردة الضبع. إن الضبع سيلقى حتفه في السهل وفي عزلته. ألا فانظروا إلى الغزالة التي وهبنيها الله، سيكون لزاما علينا أن نجد سر الدفء بأن نبحث عنه في قلوبنا، وما لم يدخل الشتاء قلوبنا فإن البرد ذاته سيدفننا»[4].

5- « أيها الشعب... وقد جئتك بالطفل الذي التقط في ظلمات شكي، وها أنا ذا أهبك الغزالة المجلوبة من اليأس»[1].

---

[1] - سأهبك غزالة، ص 97.
[2] - نفسه، ص 141.
[3] - نفسه، ص 139.
[4] - نفسه، ص 148.

6- «فابتسم ابتسامة قاسية متألمة وقال: جيزال

- قولي لي بربك فيما بيني وبينك، هل تعتقدين أن لي وجه غزالة؟»[2].

7- «ونظرت الغزالة إلى مولاي فمد مولاي يده وقال:

- هل جئت ليمينة؟ قولي، قد جئت ليمينة؟

وفكّرت الغزالة طويلا قبل أن تجيبه ثم قالت:

- لا، بل جئتُ لك أنت.

ثم قال:

- إن صوتَك شبيه بصوت يمينة»[3].

8- «إن صديقه يلاحق الحرية ويلاحق تلك الغزالة الخائرة القوى على الطريق الرملية»[4].

9- «وكان مولاي ويمينة يجريان وراء غزالة مرتبطين بها»[5].

10 - «أما الغزالة الحقيقية فقد كانت تجري وتجري أعتق من النظر يشتدُّ انعتاقها كلما مرت اللحظات. لقد كانت هي الأفق»[6].

- في العبارة الأولى تدل الغزالة على الخواء والبرودة في الأحاسيس أو ما أطلق عليه الراوي اسم "القفر" الذي يمكن أن يكون في أي مكان؛ فالقفر في الصحراء قفرٌ له ما يبرره لأنه قفر طبيعي والله أراد ذلك، والدليل على ذلك أن الغزلان تعيش فيه. أما القفر الذي لا غزلان فيه فهو القفر الذي يحس به الإنسان مثلما كانت تحس به "جيزال".

- وفي العبارة الثانية ترمز الغزالة إلى الحب، ولكنه في هذه الحالة حب مزيف، لأن الغزالة لم تكن حقيقية بل كانت محشوة تبنا.

- في العبارة الثالثة ترمز الغزالة إلى "يمينة".

1 - سأهبك غزالة، ص 148.
2 - نفسه، ص 164.
3 - نفسه، ص 175.
4 - نفسه، ص 159.
5 - نفسه، ص65.
6 - نفسه، ص 143.

- في العبارة الرابعة ترمز الغزالة إلى "الأمل".
- في العبارة الخامسة ترمز الغزالة إلى "الأمل".
- في العبارة السادسة ترمز الغزالة إلى "السعادة والحب".
- في العبارة السابعة ترمز الغزالة إلى "يمينة".
- في العبارة الثامنة ترمز الغزالة إلى "الحرية".
- في العبارة التاسعة ترمز الغزالة إلى "الأمل".
- في العبارة العاشرة ترمز الغزالة إلى "الأفق".

ومن هذا العرض يتبين أن الغزالة تحمل ثنائية أخرى وهي ثنائية (الحقيقة/الزيف) أو (الصدق/الكذب) تعيش الغزالة الحقيقية الصادقة في الصحراء، وهي تمثل قصة الحب الصادق الحار بين "مولاي" و"يمينة"، أما الغزالة المزيفة فتعيش في باريس وتمثل قصة الحب الكاذب والبارد بين "جيزال دوروك" و"المؤلف".

إن الغزالة هي رمز لمعانٍ عديدة وتكون هذه المعاني مختلفة بحسب كل إنسان، إذن «لكل امرئ غزالته»[1] كما قال الراوي، أما بالنسبة لـ"المؤلف" فإن الغزالة ترمز إلى الحلم، وما ابتكاره لقصة "مولاي" و"يمينة" إلا دليلا على ذلك، لكي يهرب من واقعه، «فقد كان القفر يحول بينه وبين سائر الناس وسيحول بينه وبينهم إلى الأبد... »[2].

على العموم تبقى ثنائية (الحار /البارد) ثنائية مهمة في الرواية خاصة إذا علمنا أن كل أحداث "النص السردي (1)" قد وقعت في فصل الشتاء، ونشير هنا أن مفهوم الشتاء يختلف كليا عن مفهوم البرد، وبذلك يكون البرد سيئا لكونه يكون في الشتاء. وهذا ما دفع "المؤلف" إلى سبّ الشتاء واعتباره «أنذل الأنذال»[3]، وأنه «ما لم يدخل الشتاء في قلوبنا فإن البرد ذاته سيدفننا»[4].

[1] - سأهبك غزالة، ص 146.
[2] - نفسه، ص 146.
[3] - نفسه، ص 163.
[4] - نفسه، ص 148.

ج- ثنائية (الأبيض/الأسود) أو (المضاء/المظلم):

لا تَقِلُّ هذه الثنائية أهمية عن الثنائيات السابقة، ولئن كان الجو في البيئتين يختلف اختلافا جذريا فتكون بذلك مدينة "باريس" مظلمةً طبيعيا، خاصة وأن زمن الرواية بصفة عامة و"النص السردي (1)" بصفة خاصة هو فصل الشتاء بسحبه وغيومه السوداء وأمطاره، ومضاءة اصطناعيا على اعتبار أنها تسمى مدينة "النور" لكثرة أضوائها، وتكون بذلك الصحراء مضاءة طبيعيا لسطوع شمسها المستمر نهارا وبزوغ بدرها ليلا رغم أن زمن "النص السردي (2)" هو الآخر فصل الشتاء، ولكن هذا الفصل يبدو على وجهين مختلفين تماما بين النصين السرديين؛ فشتاء "باريس" «نذل»[1]، شرير يقتل المدينة قتلا، وينشر الظلام في أرجائها، والأدهى من ذلك أنه يدخل قلوب الناس هناك ويصيبها بالسأم، وأما شتاء الصحراء فلا يعدو أن يكون فصلا من فصول السنة يحرك الرمال الراكدة ويعسر عملية التنفس قليلا، ولكنه لا يتسلل إلى نفوس أهل الصحراء ليصيبها بالسأم، وباختصار فإنه لا يقوم إلا بدوره بصفته شتاءً، إذن فإن الشتاء يقتل مدينة "باريس" ويسبغ فضاءها بذلك الهدوء الثقيل، أما الشتاء في "الصحراء" فإنه يحييها بإثارة الرمال التي كانت راكدة ويضفي عليها نوعا من الحركة.

إن هذه الثنائية تتشكل من جانبها الطبيعي بفعل الطقس الذي يجعل باريس مظلمة أو هي أقرب إلى السواد والادلهمام، بينما يجعل الصحراء مضاءة يغلب عليها الوضوح، ولكن الأمر الذي يبدو أكثر أهمية هو أن طقس باريس انعكس على كل شيء فيها، وبذلك اتسم الجو كله بالسوداوية، على الأقل في وصف السارد، ولنلاحظ هذه المقاطع .

-«وكانت سماء "باريس" تغشى باريس مغرورقة زبِدة مثلها مثل تلك الأخبية الرثة التي يغشون بها ميادين أحصنة الأطفال الخشبية الجامدة»[2].

---

[1] - سأهبك غزالة، ص 116.
[2] - نفسه، ص 116.

- «وكان الشتاء المزكوم يجري على الرصيف، وكانت باريس تسيل سيلانا ولونها كلون السمك، ومن حين إلى آخر كانت الريح تزيح السحب فيرى الناظر في السماء البارزة بعد انحجاب هلالا يخاله شعارا في المنفى»[1].

-«وكان السيد موريس مشتغلا بكلماته المتقاطعة، وكان النهار أدهم اللون، وكانت السيارات تمر وتنصرف، إن باريس تموت شديد الموت إذا نزل المطر. »[2].

- «كانت السماء قذرة قذرة، إنها بحر من الوضم المدلهم»[3]

من هذه المقاطع يتضح أن اللون الأسود هو السمة الغالبة على هذه المدينة إلى درجة تشعر بالوحدة والعزلة والهدوء المرعب، رغم أنها كانت « تضج ضجيجا»[4] ما يذكرنا بمفهومين أتى بهما "غاستون باشلار" وهما مفهوما "القبو" و"العليّة"، وهذا ما يتضح في المثال الأول بصفة خاصة، فـ"باريس" تشبه الأخبية التي هي مرادفة لـ"القبو"، ومعلوم أن الأخبية تكون تحت مستوى الأرض، وتتسم بالظلام الدامس كما عبر "باشلار": «... أما بالنسبة للقبو فلسوف نجد له منافع دون شك، ولكنه أولا وقبل كل شيء هو الهوية المظلمة للبيت»[5]. لذا فهذه المدينة هي "القبو" لأنها موطن الواقع التعيس والأحلام المزعجة، أما العلية فتمثلها بلا شك الجزائر من خلال الصحراء التي كانت هي الراعية لقصة الحب تلك بين "مولاي ويمينة"، وكانت الصحراء متعودة على سطوع الشمس باستمرار، أما في الشمال فقد «كان الجبل أحمر اللون لمرتفعات مدينة الجزائر، وكانت الميناء متفرغة لأعمالها، وكانت السماء هنالك أشد زرقة من سماء الصحراء»[6]. وبذلك تتحول ثنائية (االأبيض/الأسود) إلى ثنائية أخرى تتناسب أكثر مع لغة الطقس وهي ثنائية (مدلهم/أزرق)، وفي هذه الحالة، يمكننا أن نضم " الادلهمام"إلى زمرة السواد فيما يخص السماء. أما فيما يخص اللون الأزرق؛ فإنه إن كان في

[1] - سأهبك غزالة، ص 21.
[2] - نفسه، ص 54.
[3] - نفسه، ص 77.
[4] - نفسه، ص 23.
[5] - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 46.
[6] - سأهبك غزالة، ص 147.

عرف اختصاصي الألوان بعيد عن الأبيض، إلا أنه عندما يتعلق بلون السماء يتحوّل إلى التعبير عن الصفاء الذي يعبر عنه باللون الأبيض في عرف الإنسان عادة، لأن اللون الأزرق يمثل اللون الطبيعي للسماء؛ أي الصورة الأصلية، في مقابل الحالة الطارئة التي تكون عليها السماء إذا تلبدت بالغيوم، ويكون تبعا لذلك مدينة "باريس" مجرد حالة طارئة في حياة "المؤلف" الذي كان همه أن يعود إلى الأصل.

من ناحية أخرى يفرض الطقس على كل منطقة لون بشرة أصحابها، فتكون بذلك بشرة أهل "باريس" تنتمي إلى زمرة "البياض"، أما بشرة أهل الصحراء فتكون منتمية إلى زمرة "السواد"، ولكن هذا الاختلاف في لون البشرة ينقلب بدرجة كبيرة عندما يتعلق الأمر بالنفوس، فنجد أن نفوس أهل "باريس" هي أقرب إلى الظلام الذي يتلخص في حالتهم الشعورية السلبية في أغلبها، والتي يملؤها الفراغ والسأم والضجر، بينما نجد نفوس أهل الصحراء منيرة بالحب المجسد في قصة "مولاي" و"يمينة" بكل ما فيها من صدق وشوق ولوعة، وحتى الشخصية الوحيدة التي تبدو مظلمة وهي شخصية "كاباش" محسوبة على الجانب الفرنسي الذي هو في الأخير أحد عناصر "باريس"، فرغم أنه جزائري إلا انه تابع من أتباع الاستعمار بدليل مهنته ومنصبه ونواياه، وهذا ما دفع بالراوي أن يشبهه بـ"الرتيلة البيضاء" التي تعمل في الظلام الحالك.

ومن جانب آخر فإننا نلاحظ أن أغلب اللقاءات الشخصية التي حدثت خلال زمن "النص السردي (1)" جرت في الليل وتلخص هذه اللقاءات في نوعين:

1- لقاء "المؤلف" مع "جيزال" وكان في المطعم الصغير.

2- لقاء "المؤلف" مع "موريس" ويكون في الحانة التي يملكها هذا الأخير.

وفي كلا الفضائين يبدو واضحا أنهما مكانان مغلقان وضيقان ويغلب عليهما نوع من الظلمة؛ فقد كان المطعم «خاليا أو يكاد»[1]، وكان «النور أصفر»[2]، بينما كانت الحانة شبه مظلمة ـ كما يمكن أن تكون كل الحانات ـ وكانت الأنوار فيها خافتة .

أما اللقاءات التي كانت في الصحراء بين "مولاي" ويمينة" فكانت أمام "القلتة". وفي الليل الذي كان مضاء بالنجوم وبالقمر، لذا فإن هذا النور الطبيعي يضفي على هذا الحب المصداقية والصفاء، عكس الحب أو شبه الحب الذي كان بين "المؤلف"و"جيزال" والذي هو دليل على الخيانة أكثر منه ترسيخا للحب.

ولكي نعرف أكثر تفاوت البيئتين في النصين السرديين المعروضين نستعين بهذين المقطعين اللذين هما عبارة عن بنيتين سرديتين جزئيتين، يمكن لهما أن يلخصا البنية الكلية للرواية :

1-«ولئن كان في سماء واحة النخيل غرابان معلقان في الجو فوق جبل "الكوكومن" فلقد بلغت السماء من الزرقة وشكل الغرابين من كمال التصوير حدا انعدم معه ما من شأنه أن يوهم بالخطر أو يكدر صفو تلك اللحظة. »[3]

2-«واخترق المؤلف تلك الساحة الزلاقة وكان بعض ذوي النفوس القارئة لحساب العواقب قد بذروا على الأرض حبات من القمح، وفتاتا من قشور الخبز، وما أن بلغ زاوية ملتقى نهجي "كانيفي"و"فيرو"حتى رأى حمامة قد عمل فيها البرد القارص عمله تغادر طنف إحدى الدور الدهماء، وتحاول عبثا أن تطير، ثم تسعى في السقوط باتزان ثم تهوي فجأة بعنف على حافة الرصيف الضيق. »[4]

يمثل المقطع الأول صورة للصحراء يطير في سمائها غرابان، ومعلوم أن الغراب أسود اللون، بينما يصور المقطع الثاني حمامة في سماء باريس قتلها البرد القارص، ويغلب على

[1] ـ سأهبك غزالة، ص95.
[2] ـ نفسه، ص 95.
[3] ـ نفسه، ص 114.
[4] ـ نفسه، ص115.

الظن أن لونها أبيض على اعتبار أن اللون الأبيض في الحمام غالب. في كل الحالات يكون الحمام - الأبيض بصفة خاصة- رمزا للسلام والتسامح، عكس الغراب الأسود الذي يُتطيَر به لسواد لونه. ولكننا نتفاجأ أيما تفاجئ عندما نستنتج أن الغراب لم يعد سيئا إلى هذه الدرجة؛ فهو - أو هما على اعتبار أنه كان هناك غرابان - أولا: مذكوران رفقة السماء الزرقاء الصافية، وذكرهما في موقف واحد بهذا التتابع يمنح للصورة نوعا من التشابه أو التناسق، وثانيا: أن هذين الغرابين كانا يشكلان رفقة زرقة السماء دليلا على انعدام الخطر، وأكثر من ذلك على البهجة والفرح، لأنهما كانا من بوادر الحب وشاهدا على الموعد بين يمينة ومولاي، أما الحمامة فقد أصبحت دليلا على الموت الذي يعشش في هذه المدينة بفعل البرد الذي أعاق الطيران الطبيعي لهذه الحمامة وأسقطها أرضا لتلقى حتفها.

إذن فإن البرودة قد حولت الحمامة التي يفترض أن تدل على السلام إلى دليل عن الموت

- الحرارة قد حولت الغراب الذي يفترض أن يدل على الطيرة إلى دليل عن الحياة، وتكون بذلك المعادلة على الشكل التالي:

- في باريس: يتحول اللون الأبيض الذي تمثله الحمامة التي ترمز بدورها للسلام والتي من المفترض أن تجلب الحياة، إلى دليل عن الموت .

- في الصحراء: يتحول اللون الأسود الذي يمثله الغراب الذي يرمز إلى الطيرة، والذي من المفترض أن يجلب الموت، إلى دليل عن الحياة التي يرسخها الحب. ومنها تصبح:

باريس = الأبيض = الموت.

الصحراء = الأسود = الحياة.

وتظهر أيضا ثنائية (المظلم/ المضاء) ليس من خلال باريس كمدينة ولكن من خلال الاستعمار الذي هو في الحقيقة تكريس لجو باريس في الجزائر، وبذلك يكون شبه انتقال لمدينة باريس إلى الجزائر؛ حيث إن هذا الانتقال يحويه فضاء مدينة تيمقاد .

تحوي مدينة تيمقاد هذه الثنائية، وقد اختار السارد هذه المدينة بالذات لأنها المكان الذي انطلقت منه أول رصاصة معلنة بداية حرب التحرير، يوضح ذلك قائلا: "ولقد اخترت مدينة "تمقد" ،"تمقد" النائمة،" تمقد" الساهرة. فهنا نفخت الرياح وهنا لم تنقطع الرياح."[1]

تمثل هذه المدينة مسرحا لصراع صغير بين الليل من جهة والفجر أو البدر من جهة أخرى، يختصر الصراع الكبير بين الاستعمار والحرية؛ حيث إن الليل يمثل الاستعمار أما الفجر فيمثل الحرية، إذن فهو الصراع بين الظلام والنور، وهو ما عبر عنه المؤلف من خلال أحلام اليقظة التي كان يعيشها بتحرير وطنه: «...سيخرج الشقاء من باب تراجانوس وقد ذهب الشتاء وانصرف الليل من باب تراجانوس...إن المناجل قد حصدت الفجر على مدينة تمقد... »[2]. ولما كان الليل الحالك دليلا على الاستعمار، بل ومرسخا لكل شروره و أعماله السوداء، فإن الليل المنير بالبدر يعبر عن السعادة والاطمئنان الذي يرغب المؤلف أن يعيشه في ظل الاستقلال، فلننظر إلى العبارتين التاليتين لنفهم بدقة طبيعة الليل وكذلك الشتاء.

1- « ....وقد ذهب الشتاء وانصرف الليل من باب تراجانوس...»

2- «سأدخل مدينة تمقد من باب تراجانوس، وسيكون الوقت ليلا والبدر منيرا وسيكون الثلج ذا بريق فوق جبل شاليه»[3].

ويمكن أن نختصر العلاقة كما يلي:

- انصراف الليل = سيكون الوقت ليلا والبدر منيرا.

- ذهب الشتاء = سيكون الثلج ذا بريق.

وتتطور العلاقة فتصبح:

- الاستعمار = الشتاء + الليل.

- تمقاد (الجزائر) = الثلج الأبيض + الليل المقمر.

---

[1] - سأهبك غزالة، ص 148.
[2] - نفسه، ص 149.
[3] - نفسه، ص 147.

نستنتج من المثالين أن الليل والشتاء (الثلج) ليسا على تلك الدرجة من السوء إلا لأنهما كانا في ظل الاستعمار، وقد كانا يختصران الظلمة والبرد الذي يجمد كل شيء، أما في ظل الحرية فإن الليل يكون مضاءً، بل وملجأً ممتازاً للأحلام، أما الشتاء فإنه الفرصة التي ينزل فيها الثلج الأبيض البهيج ويغطي قمم الجبال علامة على انتصار اللون الأبيض وانهزام الأسود، ومنه يمكن أن نكتشف بسهولة أنَّ الليل والشتاء اللذين يمثلان الاستعمار هما بالضبط اللذان يطبعان مدينة باريس بذلك الطابع المأساوي، وهما أيضا اللذان يسببان القفر في هذه المدينة، ويجعلان من الغزالة الحية التي كانت تجري في الصحراء مجرد هيكل مليء بالتبن، ويجعلان المكتب حزينا وحديقة اللكسمبورغ مجرد مجموعة من النباتات والكراسي الموضوعة للجلوس، ويجعلان المطر رصاصاً يقتل المدينة والشتاء نذلا، والحب خيانة، والروزي ارتحالا...، ويمكن لذلك أن نعتبر أنَّ هذا المقطع هو الذي يلخص سببَ هذه الظلامية التي تميزتْ بها باريس في هذه الرواية.

د- ثنائية (الحقيقة (اليقظة)/ الخيال (حلم اليقظة)):

لا ندرج هذه الثنائية على أنها آخر الثنائيات الممكنة والمهمة في الرواية فحسب، بل أيضا على أنها هي ثنائية الثنائيات، أو هي الثنائية الكبيرة التي يمكنها أن تلخص جميع التقاطبات الموجودة في الرواية، وتستوعبها، لأنها هي في الأخير من تحكم العلاقات التقابلية بين النصين السرديين.

وإذا اعتبرنا أن اليقظة هي ضربٌ من الوعي الذي يحسه الإنسان أمام أشياء واقعية، فإن ذلك يدفع بنا مباشرة إلى أن الحياة في مدينة باريس هي "اليقظة" التي يعيش خلالها "المؤلف" حياتَه الطبيعية، ويقوم بكامل الأدوار التي تفترضها هذه الحياة، لذا فإن اليقظة هي التي تؤثث فضاء النص السردي الأول إضافة إلى طغيانها على أحداث رحلة المؤلف إلى الجزائر ذات يوم، والتي لم يسهب النص في ذكر تفاصيلها، ومعلوم أن حياة "اليقظة" تقوم في ظل قوانين منطقية تربطُ بين الأفراد، وتعبر عن ما هو كائن حقيقةً، لذلك فقد كانت "باريس" مسرحا

لمجموعة من العلاقات التي تكوّنت خاصة بين "المؤلف" والشخصيات التي تسكن هذه المدينة، وكذلك لأحداث أدت بصفة طبيعية إلى نتائجَ معينةٍ، وأول ما يطالعنا في الرواية هو حادثة تسليم "المؤلف" مخطوطه لإحدى دور النشر قصْدَ طبعِه، ويبدو هذا المخطوط هو مشروع كتاب سيحكم كل العلاقات التي ستأتي بعده، ويكون هو قطب الرحى في كل المناقشات الدائرة، وعلى أساسه كان "المؤلف" يبني رؤيتَه لهذه المدينة المترامية. ويقودنا هذا إلى ثنائية أخرى متعلقة بنفس "المؤلف" وهي ثنائية (الداخل/ الخارج) والتي عبر عنها الراوي بثنائية (الشباك/ العين) فقد كان "المؤلف" « لا يفهم من الأمور شيئا عدا شباكه وعينيه، وما الفرق بين الشباك والعينين يا تُرى؟ أجل إن الفرق موجود على كل حال؛ فالمرء يفتح شباكه لينظر إلى الخارج ويفتح عينيه لينظر إلى الباطن...»[1]، وبذلك يظهر أن الشباك هو الذي يرى من خلاله الإنسان الواقع، أما العينان فإنه يرى من خلالهما أحلامه وآماله، ولذلك فإننا نجد أن الشباك الذي تكلم عنه لا يمثل في الأخير إلا المجال الذي يسمح لنظرات العينين بإدراك ما هو في الخارج، في حين أنهما (العينان) متصلتان بالداخل الذي هو الأحلام، ولذلك يمكننا أن نفهم لماذا كانت "باريس" على ذلك القدر من الادلهمام والشحوب، ويمكننا أن نُرجعَ ذلك إلى التدخل المبالغ للأحلام في وصف الواقع، وبصفة أدق: تأويل الأحلام للواقع الطقسي خاصة في هذه المدينة.

وإذا انتقلنا إلى واقع آخر في هذه المدينة، وهو واقع الشخصيات التي تسكنها، فإننا نجده مرتبطا بالمستوى الأحلامي لكل شخصية على حدة؛ فشخصية "جيزال دوروك" كانت ترى في زوجها واقعا معيشا من خلال حياتها المليئة بالبرودة، وترى في "المؤلف" الحلم المنشود، أما زوجها "جان دوروك" فقد كان يشاطرها حياتها الواقعية أو جانب اليقظة منها، ولكن أحلامه كانت الشهرة وذيوعَ الصيت. وهكذا يكون لكل شخصية حلمها، ويظهر هذا بصفة أوضح عند "المؤلف" (الذي هو الشخصية المحورية).

---

[1] - سأهبك غزالة، ص 13.

وإذا كان هذا هو الواقع الذي كان يراه المؤلف ماثلا بين يديه من خلال عيشه في هذه المدينة التي لم تكن تنغص عليه عيشه[1] بقدر ما كانت تفرض عليه التفكير في أحلامه المنشودة، ومن خلال أفراد المدينة أيضا الذين لم يكونوا إلا مُنَبِّهاً على وجود الآخر المناقض، فإن الحلم الكبير الذي كان يعيشه "المؤلف" هو قصة الحب التي حدثت بين "مولاي" و"يمينة"، والتي كانت هي القصة التي عبَّر عنها المخطوط، وهذا ما اكتشفه "جيزال" أثناء قراءتها «فلم يكن ذلك الشيء كتابا بل مناجاة»[2]، ويدفعنا ذلك إلى اعتبار أن غلاف الكتاب هو الحد الذي يفصل بين الواقع والحلم؛ أي إن الكتاب كان في ذاته يشكل هذه الثنائية من خلال ثنائية الداخل والخارج على اعتبار أن الداخل يمثل الحلم الذي يعبّر عنه النص السردي الثاني، في حين يمثل الخارج - النص السردي الأول- الجانب الواقعي.

ورغم أن النص السردي الثاني هو في الأصل قصة من إبداع أحلام المؤلف بغزالتها وقفرها، وواحتها وأشخاصها؛ فإنها تتحول إلى قصة واقعية في وعي أشخاصها على اعتبار أنهم يعيشون أحلامهم هم أيضا؛ فقد كانت هناك غزالة حقيقية وهي التي لاحقها "مولاي" وصديقه والتي ماتت بعد طول المطاردة، وهناك غزالة أخرى وهي الحلم أو الوهم الذي رآه "مولاي" عندما كان يلفظ أنفاسه الأخيرة جراء العطش، وقد كلمته واكتشف من خلال كلامها معه أن صوتها يشبه صوتَ حبيبته "يمينة"، ومن خلال ذلك تكون: اليقظة = الموت، الحلم (التخيل) = الحب = الحياة.

وإن كان النصان السرديان يمثلان على التوالي ثنائية (الواقع/ الحلم)، فإن كل نص سردي يتفرد بواقعه وحلمه الخاص به، لكن الاختلاف بينهما هو أن الحلم في النص السردي الأول يُشوِّه الواقع، أما في النص السردي الثاني، فإن مهمة الواقع هي ترسيخ النص السردي بأكمله والذي هو في الأصل حلما.

ونلاحظ من خلال الرواية أن الانتقال من الواقع إلى الحلم كان على أربعة طرق:

[1] - ينظر: نفسه، ص 88.
[2] - سأهبك غزالة، ص 39.

1- من خلال الانتقال من حالة شعورية إلى أخرى، ويكون ذلك بفعل الخمر "الروزي" أو بفعل الشرود. والحالة الأولى هي الحالة الغالبة، إذ إن "المؤلف" كان كثير التردد على حانة "السيد موريس"، وكان يقول على هذا الوضع أنه «الانتقال من الحالة الطبيعية إلى حالة ثانية»[1]، كما اعتبر أن «الروزي معناه السفر والترحال»[2]، ما يعيد إلى أذهاننا ذلك الشعار الذي كتب في أول الرواية "لا تطرق الباب كل هذا الطرق فإنني لم أعد أسكن هنا"، والذي يمثل على الأرجح هذه الحالة.

2- من خلال قراءة المخطوط من طرف "جيزال" أو من طرف "المؤلف"، ويكون الانتقال في هذه الحالة مرتبط بالكتاب، أي على أساس أن القصة مسرودة في ذلك الكتاب، ويكون بذلك الجزء المقروء من الكتاب هو بالضبط الجزء المسرود من القصة.

3- من خلال الحوار، وكان هذا الحوار إما مع "جيزال" أو مع "فرنصوا دي ليزيو"، ويكون الحلم في هذه الحالة غالبا كموضوع نقاش.

4- الانتقال المباشر؛ أي الذي يكون في بداية صفحة جديدة، ودون أي قرائن تدل على هذا الانتقال.

ويمكن أن نصنف الطرق الأربعة صنفين رئيسين:

- يحوي الصنف الأول الطرق الثلاث الأولى على اعتبار أن جميعها طرقٌ غير مباشرة للانتقال، وهي في الحقيقة مجرد مقدمات أو أسباب لحالات شعورية هي أقرب إلى السكر والشرود الذي تمثله بصفة خاصة الحالة الأولى.

- ويحوي الصنف الثاني الطريقة الرابعة بصفتها الطريقة الوحيدة المباشرة في الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية.

تقودنا الثنائية التي نحن بصددها إلى بيئة أخرى مغايرة عن البيئتين السابقتين، وإذا كان تقسيمنا منذ البداية مكتفيا بنصين سرديين على طول الرواية، يمثل الأول "باريس" ويمثل

[1] - سأهبك غزالة، ص 56.
[2] - نفسه، ص 60.

الثاني "الصحراء"، فإنه كان بإمكاننا أن نفرد نصا سرديا ثالثا يكون ممثلا للزمن المستهلك في رحلة الجزائر، والذي التقى خلالها المؤلف بذلك الصديق الذي كان يتقاسم معه هموم الوطن، ولكننا أحجمنا في ذلك التقسيم الثلاثي على اعتبار أن الجزائر بأكملها؛ صحراؤها وعاصمتها وجميع مدنها والتي منها مدينة "تيمقاد"، وكل المناطق المذكورة تمثل المقابل لفرنسا والتي مثلتها مدينة "باريس" بصفة ساحقة، ولكنه مثَّلها أيضا الاستعمار في الجزائر. أما الآن فسنتكلم عمّا كان يفترض أن يكون نصا سرديا ثالثا؛ أي عن الرحلة وعن الحوار الذي دار بين "المؤلف" والصديق، والذي كان سبب ذكر "المؤلف" لمدينة "تيمقاد" الأثرية.

وتظهر ثنائية (الحقيقة (اليقظة)/ الخيال (حلم اليقظة)) من خلال ثنائية (الاستعمار/ الاستقلال) التي تبرز بصفة كلية في مدينة "تيمقاد" الأثرية، والأكيد أن مالك حداد اختارها لأن منها انطلقتْ أول رصاصة معلنة الثورة التحريرية كما سبق الذكر.

يمثل الاستعمار في هذه المدينة جانب "اليقظة"، وقد عبَّر عنه الراوي بلفظتي الليل والشتاء كما سبق وأن أشرنا في الثنائية الماضية، وحتى الحوار الذي دار بين "المؤلف" والصديق حول هذا الموضوع يعتبر "حقيقة" ويوافق هذا الواقع الزمن الحاضر للسرد، وهذا ما عبَّر عنه الراوي بقوله: «ولم يخرج الليل من باب كراجانوس »[1] ما يدل على استمرار حالة الاستعمار، ويتحول هذا الاستعمار إلى حيوان هو الضبع، والذي كما هو معلوم يتميز بتطفله ومكره في الاصطياد، ولكن أهم خاصية فيه هي اصطياده لفرائسه في الليل الحالك.

أما "الحلم" فإن "المؤلف" يراه في تحقيق الحرية وطرد هذا الضبع اللعين، ويكون ذلك حين تصبح الليالي زاهية بالبدر المنير، والفجر قريب، ويوافق هذا الحلم- زمنَ المستقبل، بدليل أن الفقرات التي تتحدث عن ذلك اليوم الموعود والمنتظر كانت كلها مستهلة بـ"سين الاستقبال" مثل: « سأدخل مدينة تيمقاد... »[2] وغيرها، لذا فإن ثنائية (الحقيقة/ الحلم) تتضمن ثنائية (الحاضر/ الماضي)، بل وتتصل بصلات وثيقة، خاصة في هذه المدينة (تيمقاد).

[1] - سأهبك غزالة، ص155.
[2] - نفسه، ص 147.

- وفي نهاية الرواية يكتشف "المؤلف" أن كل هذه الأحلام غير مجدية بعدما رأى ردود الفعل التي كانت من صديقه، ومن المرأة ذات الأرجل البيضاء وأيضا من الذين كانوا حول "فرنصوا دي ليزيو" يقرؤون رواية "سأهبك غزالة" ما جعل "المؤلف" يسحب مخطوطه ويرفض طبعه.

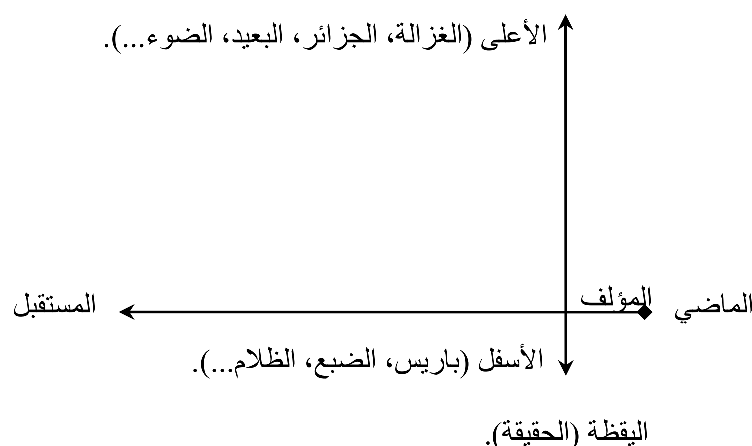
إن ثنائية (الحقيقة/ الخيال) تتضمن كما قلنا كل الثنائيات التي سبق ذكرها والتي كانت لكل واحدة منها تتضمن بدورها ثنائيات مساعدة، ومنه يمكن أن نلخص ذلك في الجدول الآتي:

ولكن الميزة المهمة التي تتصف بها هذه الثنائية (الحقيقة/الخيال) ومن خلالها بقية الثنائيات، هي قدرتها على أن تصبح معكوسة مباشرة بانتقال "المؤلف" من الحالة الأولى إلى الثانية؛ أي عندما ينغمس في أحلامه ويتيه في الصحراء ويصبح أحد أفرادها، ويصف كل ما يحصل بدقة، ولفرط توغله يصبح الخيال بالنسبة له واقعا بديلا، وتُعكَس الآية آنذاك جذريا فيصبح هذا الواقع البديل قريبا؛ أي معيشا، وكذلك مضاء أي مليئا بالصفاء والنقاء، ودافئا؛ أي ضاجا بعلاقات الحب وأوقات السعادة الروحية، في حين تتحول الحقيقة، والتي هي "باريس" وهي الاستعمار إلى أحلام بعيدة مزعجة، أو قل إلى "كابوس" يود "المؤلف" لو أنه يبقى مجرد كابوس ولا يرجع إلى طبيعته بأن يصبحَ حقيقةً أو يقظةً يضطر "المؤلف" أن يعيشها بكل مرارتها.

تقودنا هذه الثنائية بصفة شبه كلية إلى اعتبار آخر يبدو أكثرَ أهميةً من حيثُ العمقُ، فنفس"المؤلف" هي البؤرة التي من خلالها تنبثق كل هذه الأوصاف والرؤى، وعلى أساسها نحكم على طبيعة هذه الأخيرة، بل وهي الرؤية التي نعتبرها "زاوية النظر" في النص الروائي كله، لذا فإن ثنائية (اليقظة/ الحلم) ما هي في الحقيقة إلا ثنائية (الروح/ الجسد) حيث إن الروح كانت دائمة السفر، أو دائمة الاستقرار في كل شيء اسمُه الجزائر الثائرة، في مقابل الجسم الذي كان مقرُّه مدينة "باريس"؛ أي تلك القطعة من الأرض التي تحوي كل ما هو مادي زائف، ما يجعلنا نستنتج أن الأحكام التي أطلقها "الروائي" من خلال "الراوي"، ومن خلال بطل الرواية "المؤلف" على مدينة "باريس" كانت من زاوية نظر القلب الحالم، لا من زاوية نظر العقل

المتزن الراجح، وهذا ما جعله يُلغي كلَّ القيم الحضارية في هذه المدينة وينفي معها صورَ الجمال المطبوع على وجهها.

وإذا أردنا أن نمثل حالة "المؤلف" وسط هذه الثنائيات نجد أنها تكون على الشكل الأساسي الآتي:



الحقيقة (اليقظة)	الحلم (الخيال)
- القريب. - المظلم (الأسود). - البارد	- البعيد. - المضاء (الأبيض). - الحار (الدافئ).

يظهر لنا من خلال هذا الشكل أن "الخيال" مستقر في أعلى السهم، ونلاحظ أن المسافة التي تفصل الخيال عن نقطة التقاطع والتي هي لحظة الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية بعيدةً، مقارنةً بالمنافسة الفاصلة بين نقطة التقاطع ومستوى "الواقع" في أسفل السهم، أما على مستوى السهم الأفقي، فإن الماضي لا يبدو بعيدا من الحاضر لأن هذا الماضي المشكل لزمن النص السردي الثاني لا يشكل في الأصل إلا الصورة المرغوبة للزمن المستقبل البعيد، ولذلك يكون زمنا (الماضي، المستقبل) هما الزمنان المعبران عن (الخيال) أو (الحلم)، ويكون الزمن الحاضر وحده معبرا عن اليقظة (الواقع) والذي هو "باريس" والاستعمار.

ونستنتج من خلال الشكل نفسه أن الخيال الذي يختزن كل المعاني المرغوبة من الأحلام بالعودة إلى الجزائر وتحريرها، وكذلك من خلال رموز الغزالة، والشمس والقمر...، تكون دائما في الأعلى. أما الأسفل فيضم كل ما يعيشه "المؤلف" حاضراً؛ أي إن الأسفل يعبر عن معاني: فضاء باريس، الاستعمار، الضبع، الظلام، القرب... وهكذا ننتهي إلى أن ثنائية (الأعلى والأسفل) هي الهيكل المتناهي في الكبر الذي تسْبَحُ فيه كل الثنائيات، على اعتبار أن الأعلى يمثل السماء، وأيضا هي التضرع لله وهي الأحلام، والأمل، وهي موطن الملائكة، وهي قيم الخير المطلق والجنة والروح...أما الأسفل فهو الأرض وكل ما تحويه من ماديات، وهو النفاق، والصراع، والقيم النسبية، وهو الواقع الذي لا مفرَّ منه، وهو الجسم الزائل والشيطان وموطن التعب والعمل...، وقد عبَّر عن ذلك الراوي أثناء وصفه لشوارع المدينة «هذا الشارع ذو المنعرجات الأربع، وهذا مفترق طرق "الأوديون*"، وهذا "دانطون"** يشير إلى السماء، بل يشير إلى السحب في السماء، إن السحب هناك بالعلياء لبين أهلها وذويها على الأقل »[1]؛ فالشوارع إذن هي تعبير عن الأسفل الذي هو واقع المؤلف، أما السماء (السحب) فهي تعبير عن الأعلى الذي تسوده روح التسامح والسعادة المطلقة والخير، والذي يمثل الجزائر المستقلّة التي يحلم بها المؤلف.

ويعيدنا هذا التقابل دائما إلى التقابل الذي أقامه "باشلار" بين (القبو والعلية)؛ أي بين الجزء الأعلى من البناء والجزء الأسفل، على أن البناء في هذه الحالة هو الحياة الدنيا التي يعيشها "المؤلف".

* (L'odéon): حي من أحياء باريس يقوم فيه بالخصوص "مسرح الأوديون" (المترجم).
** (danton): إشارة إلى تمثال "دانطون" القائم بذلك الحي من باريس، ودانطون هذا سياسيٌّ فرنسيٌّ ووزيرٌ فرنسي (1759-1794) (المترجم).
[1] - سأهبك غزالة، ص 23.

خاتمة

من خلال عرضنا لمجموعة من النماذج التي تمثل المراحل الزمنية المختلفة، وأيضا تحليلنا لرواية مالك حداد، بصفتها تمثل نظرة خاصة، ولكنها تحمل في عمقها شيئا من العمومية، على اعتبار أن الكاتب فرد من أفراد المجتمع الجزائري، ويحاول أن يعكس هذه الإنتمائية في عمله، نكون قد قدّمنا ولو صورة مختصرة عن مدينة باريس في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ونخلص من بحثنا هذا إلى النتائج الآتية:

1- أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية تختلف عن نظيرتها المكتوبة بالعربية اختلافا واضحا، ويظهر ذلك من خلال طبيعة المواضيع وطرق معالجتها؛ إذْ إنّ الأولى تتّسم بتفتّحها وانفلاتها من العراقيل والحواجز الاجتماعية والدينية والأخلاقية التي تقف في وجه الثانية، وهذا لا يعني أن الرواية المكتوبة بالعربية لم تخض في تلك الطابوهات المحرّمة، بقدر ما يعني أن هذا الخوض كان في الرواية المكتوبة بالفرنسية أوضح وأكثر، ويمكن إرجاع ذلك إلى أن المجتمع العربي لا يسمح بنشر أعمال تمسّ بقيم هذا المجتمع، على خلاف الروايات المكتوبة بالفرنسية التي تنشر في فرنسا.

2- أن صورة مدينة باريس قد اختلفت في أعمال الروائيين بحسب المراحل، بل واختلفت حتى في المرحلة الواحدة مثلما رأينا في المرحلة الأولى، ويعود هذا إلى اعتبار زاوية النظر التي كان يرى من خلالها كل روائي هذه المدينة، ما يعني أن هذه الصورة كانت أكثر ذاتية، لكن هذا لم يمنع من اشتراك الروائيين في مجموعة من النقاط المهمة التي تخص هذه المدينة، ويمكن أن نعتبر أن أهم نقطة حصل الإجماع حولها هي الطبيعة المادية لهذه المدينة، والتي تطغى على نفوس أهلها، ما جعلهم يبحثون عن السعادة المفقودة بانتهاكهم جميع المحرّمات، وانغماسهم في الملذات في سبيل ذلك.

3- أن نظرة الروائيين الجزائريين باللسان الفرنسي إلى مدينة باريس، كان من خلال مستويين متباينين:

- يحدد المستوى الأول طبيعة النظرة من خلال مناقشة نموذج محايد تكون نظرته هي نفسها نظرة الراوي إلى المدينة، وغالبا ما يكون هذا النموذج، هو نموذج المهاجر الذي يبحث عن ظروف أحسن في هذه المدينة، كما رأينا ذلك عند كل من رشيد بوجدرة، ومولود فرعون، وبدرجة أقل الطاهر جاووت.

- أما المستوى الثاني فيمكن أن نسميه مستوى ذاتيا؛ إذ نجد أن الصورة تتشكل من خلال رؤية الراوي نفسه الذي هو لسان حال الروائي، ويكون في هذه الحالة هو النموذج لمعاناة الجزائري هناك، وهذا ما نجده خاصة عند مالك حداد، وآسيا جبار.

4- أن الجانب الجمالي للمدينة كان شبه مغيّب في أعمال الروائيين، فالوصف لم يكن يهدف إلى إبراز الجوانب السياحية والأوضاع المادية هناك، بل كان يهدف إلى تبيان الأوضاع النفسية للجزائريين تجاهها، ولم تشكل المدينة في الأخير إلاّ ذلك المكان الذي يضمن العيش لا الرفاهية، خاصة إذا علمنا أنه كان في أغلب الأحيان ملجأ شبه مفروض.

5- أن علاقة المستعمِر بالمستعمَر بقيت تحكم هذه الصورة بصفة كبيرة حتى بعد الاستقلال؛ حيث إن كون باريس عاصمة للدولة المستعمِرة غطّى على كونها عاصمة للجمال، وحتى من الجانب الآخر، فإننا نجد سكان هذه المدينة يعاملون أغلبية الأبطال الموصوفين في الروايات على أنهم أقل تحضّرا وتطوّرا، انطلاقا من كونهم ينتمون إلى دولة يستعمرونها، وهذا ما جعل العلاقة بين الجزائري وهذه المدينة تتسم بالصداميّة.

6- أن مدينة باريس هي الفضاء الأمثل الذي يتيح للإنسان أن يمارس حريّته، وتملّصه من القيود التي يفرضها المجتمع الجزائري، لأنها لا تمارس أية رقابة على المقيمين هناك، بل تفتح لهم مجالا واسعا للتمرّد على مجموع العادات والتقاليد.

7- أن علاقة الروائيين الجزائريين باللغة الفرنسية كانت على شكلين:

- نسمي الشكل الأول بالعلاقة الجبرية؛ حيث إن اللغة الفرنسية كانت اللسان الوحيد القادر على الإفصاح، مثلما هو الحال بالنسبة لمالك حداد مثلا.

- أمّا الشكل الثاني، فيمكن أن نسمي من خلاله علاقة الروائيين الجزائريين بهذه اللغة بالعلاقة الاختياريّة؛ إذْ إن أغلبهم اختارها وسيلة للتعبير، رغم أنهم يتقنون اللغة العربية، وقد عبّر أمين الزاوي عن هذا، عندما اعتبر أن الجيل الجديد قد احتل اللغة الفرنسية، عكس الجيل الأول الذي احتلّته هي، ما يدل أنها أصبحت لغة للبريستيج والاستعراض من أجل الانتشار العالمي، ومن أجل التملص من قيود المجتمع أيضا.

8- أن مدينة باريس قد حظيت باهتمام من قِبل الروائيين الجزائريين باللسان الفرنسي، لم تَحْظَ به حتى أعرق المدن الجزائريّة، وهذا من خلال العدد المعتبر من الروايات التي جرتْ أحداثها فيها، ما يعكس العلاقة الوطيدة بين الروائيين الجزائريين، وهذه المدينة إن إيجابا أو سلبا، ولكننا نلحظ بعض التراجع في هذا الاهتمام، فنجد أن الروايات الأولى وخاصة في فترة الخمسينات كانت مثقلة بذكر هذه المدينة، إلى درجة أننا نجد في هذه الفترة القصيرة ثلاث روايات على الأقل وقعت أحداثها في باريس بصفة شبه كليّة، أما في الفترة الأخيرة، فإننا لا نكاد نجد رواية تقع كل أحداثها في هذه المدينة، ويبدو أن هذا الوضع له ما يبرره، نظرا لاختلاف المعطيات، وأيضا نقص النتاج الروائي، وخاصة أثناء العشرية السوداء التي كانت أشدّ سوادا فيما يخصّ النتاج الأدبي، بفعل الاغتيالات (الطاهر جاووت)، والتهديدات (أمين الزاوي) التي حدّت من هذا النتاج.

9- أن هذه المدينة قد فقدت الكثير من بريقها لصالح عدّة فضاءات أخرى في المرحلة الثالثة خاصة، ويمكن أن نرجع هذا التقهقر إلى أن صورة مدينة باريس أصبحت مستهلكة، وأنها لم تعد تشكل أي إضافة أو تميّز بعد أن أسهب روائيو المراحل السابقة في وصفها، ووصف حالة الجزائريين هناك.

ويعود حضور هذه المدينة في أعمال الروائيين الجزائريين بصفة عامة، إلى مجموعة من الأسباب السياسية والاجتماعية التي جعلت من هذه المدينة ملجأ مناسبا. ورغم كل هذا، تبقى مدينة باريس في الأعمال الروائية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية أقرب إلى السوداوية والشؤم.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا- المصادرالمترجمة:

1- بوجدرة (رشيد): الأراثة، تر:جيلالي خلاص، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.

2- بوجدرة (رشيد): ضربة جزاء، تر: مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب.

3- جبار (آسيا): القلقون، تر:منذر الجابري، منشورات دار الاتحاد، بيروت، لبنان.

4- حداد (مالك): التلميذ والدرس، تر: سامي الجندي، منشورات وزارة الثقافة، الأردن 2008.

5- حداد (مالك): سأهبك غزالة، تعريب:صالح القرمادي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر- الدار التونسية للنشر، ط2 1973.

6- حداد (مالك): ليس في رصيف الأزهار من يجيب، تر:ذوقان قرقوط، آفاق للكتابة،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر 1999.

7- فرعون (مولود): الدروب الوعرة، تر:حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969.

8- مقدّم (مليكة): المتمردة، تر: محمد ساري، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان- الدار البيضاء، المغرب.

ثانيا- المراجع العربية:

9- بحراوي (حسن)، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، ط2 2009.

10- بعلي (حنفاوي): أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، الجزائر، 2004.

11- بن قينة (عمر): الخطاب القومي في الثقافة الجزائرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.

12- بن قينة (عمر): في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009.
13- الحصادي (نجيب): جدلية الأنا- الآخر، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 1996.
14- حمادي (عبد الله): أصوات من الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، قسنطينة، الجزائر،2001.
15- حمود (ماجدة): مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000
16- حنون (عبد المجيد): صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر .
17- دخيل (سند راشد) ، قصتي مع اللوفر، الكويت، 2008.
18- ركيبي عبد الله: القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009.
19- الزاوي (الأخضر): دراسات في الأدب المقارن، منشورات جامعة باتنة، الجزائر،1998.
20- الشدياق (أحمد فارس): كتاب الرحلة الموسوم بـ (الواسطة إلى معرفة مالطا، وكشف المخبأ من فنون أوربا)، مطبعة الدولة التونسية بحاضرتها المحمية، ط1، 1283ه.
21- الصاوي (محمد): باريس، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1933.
22- طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1 1992.
23- عزام (محمد)، شعرية الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
24- قاسم (محمود): الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1996.
25- لحميداني (حميد): بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991.

26- مجموعة (فراج أحمد، جويدة فاروق، وآخرون): خصائص الثقافة العربية الإسلامية، دار السلام للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 2006.
27- مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.
28- منور (أحمد): الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.
29- منيف (عبد الرحمان)، الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص100.
30- هلال (محمد غنيمي): الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط8، القاهرة، مصر.

ثالثا- المعاجم:

31- البعلبكي (منير): موسوعة المورد العربية، مجلد1، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، لبنان، 1990.
32- الخوند (مسعود): الموسوعة التاريخية الجغرافية، ج13، الشركة العالمية للموسوعات، ط3، بيروت، لبنان، 2005.
33- الموسوعة العربية العالمية، الجزء الرابع، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط2، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1999.
34- موسوعة المعارف المصورة، ج3 (عالم العباقرة)، دار الراتب الجامعية، ط1، لبنان، 2005.
35- وجدي (محمد فريد): دار معارف القرن العشرين، مج2، دار المعرفة، ط3، لبنان،1971.

رابعا- المراجع المترجمة:

36- أديب (عايدة بامية): تطور الأدب القصصي الجزائري(1925-1967)، تر:محمد صقر، ديون المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

37- باجو (دانييل هنري): الأدب العام والمقارن، تر: غسّان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،1997.

38- باختين (ميخائيل): الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 1987.

39- باشلار (غاستون): جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2 1984.

40- بن الشيخ (جمال الدين): معجم آداب اللغة العربية والأدب الفرانكفوني المغاربي، تر: مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

41- تودوروف (تزفيتان): نحن والآخرون، تر: ربى حمود، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 1998.

42- غويار (فرنسوا ماريو): الأدب المقارن، تر: هنري رغيب، منشورات عويدات، ط 2، بيروت-فرنسا ،1988.

خامسا- الدوريات:

43- مجلة الآداب الأجنبية، (فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب)، السنة الحادية عشرة، العدد 40، دمشق، سوريا، صيف 1984 .

44- مجلة الآداب الأجنبية، (فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب)، السنة الحادية عشرة، العدد 96، دمشق، سوريا، صيف 1984.

45- مجلة المحتوى الأدبي، (شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب)، السنة الخامسة والثلاثون، العدد434، دمشق، سوريا، حزيران 2007.

46- مجلة نور الإسلام ، (تصدرها مؤسسة الإمام الحسين الخيرية الثقافية)، السنة الثانية عشرة، العددان 137-138، كانون الثاني - شباط2010م.

سادسا- رسائل الماجستير:

47- الزاوي (أمين): الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية (بحث في تطور علاقة الإنتاج الروائي بالأيديولوجيا من (1830 إلى 1982)، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، السنة الجامعية (1983- 1984).

48- محمد الأمين بحري: بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينات الجزائرية(الطاهر وطار- واسيني الأعرج- أحلام مستغانمي)، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، السنة الجامعيّة (2009-2008).

سابعا- المراجع باللغة الأجنبية:

49- Bualili (Ahmed): Etude lexicologique et pragmatique de l'œuvre romanesque de Tahar Djaout, Mémoire de Magister, Ecole normal superieure des lettres et sciences humaines – Bouzareah, Alger, (2003 - 2004).

50- Encyclopédie BORDAS, Volume07, SGED, Paris, 1994.

ثامنا- المواقع الإلكترونية:

51 - يزيد بابوش: أثناء تقديمه لكتابه "الطاهر جاووت...الكاتب المُعمِّر"، رشيد مختاري: كتابات الطاهر جاووت سابقة لزمانها،07 مارس 2011، متاح على الشبكة: www. djazair news. info .

52- جازية روابحي: مليكة مقدّم تصف قرار منع روايتها بالسخيف، 16مارس2011، متاح على الشبكة: www.elaph.com

53- مليكة مقدم: رجالي، تر: نهلة بيضون، 15مارس2011، متاح على الشبكة: www.al-jazirah.com

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

تمّت بعونِ الله